



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Sensorium kina : ku antropologii doznania kinematograficznego

**Author:** Justyna Budzik

**Citation style:** Budzik Justyna. (2011). Sensorium kina : ku antropologii doznania kinematograficznego. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersytet śląski  
Wydział Filologiczny  
Instytut Nauk o Kulturze  
Zakład Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach

Justyna Budzik  
Nr albumu: 5089

ROZPRAWA DOKTORSKA

SENSORIUM KINA.  
KU ANTROPOLOGII DOZNANIA KINEMATOGRAFICZNEGO

Promotor: Prof. zw. dr hab. Andrzej GWÓŹDŹ

KATOWICE 2011



„Wieczne życie miasta, zwłaszcza wielkiego,  
to w znacznym stopniu życie pod  
znakiem kinematografu.”

(Paweł Muratow)

## Spis treści

Wstęp	
NA PLACU KINA IDEAL.....	3
Rozdział I	
PROJEKT ZMYŚLOWEJ ARCHEOLOGII KINA .....	13
1. SENSORIUM	
<i>Doznanie – Doświadczenie – Przeżycie – Poznanie .....</i>	14
2. FRAGMENTY DYSKURSU „KINOMIŁOSNEGO”	
<i>Antropologia zmysłów – Archeologia kina – Archiwum dyskursu .....</i>	27
Rozdział II	
WCHODZĄC DO KINA. O PEWNYM MIEJSCU W MIEŚCIE .....	34
1. DOZNAWANIE KINA	
<i>Kino jako przedmiot pożądania – Wielkomiejski erotyzm – Atrakcyjność kina i kino atrakcji – Miasto w przededniu pierwszego pokazu filmowego – Doświadczenie kina: kontemplacja czy percepcja rozproszona? .....</i>	35
2. (NIE) PATRZĄC NA EKRAN	
<i>O projekcji (nie)widzia(l)nej według Edwarda Hoppera – Z perspektywy widza – Różne porządki patrzenia – „Tekstury oświetlonego powietrza” – (Nie)przedstawiające światło obrazu – „Czerń kina” i ekranowe światłocienie .....</i>	59
3. PRZESTRZENIE DOTYKU	
<i>Dotknąć kina – Dotknąć filmu – Dotknąć światła .....</i>	80
Rozdział III	
MIEJSKA TOPOGRAFIA MIEJSC KINOWYCH .....	93
1. NA SKRZYŻOWANIU BULWARU I BOCZNEJ ULICZKI	
<i>Ulice, fasady i afisze – Pałace i świątynie – „Wielkomiejski erotyzm” w małym kinie – Multiplex i park atrakcji .....</i>	94
2. NA MARGINESACH KINOWEJ TOPOGRAFII	
<i>Archiwa – Kinemateki – Kinomuzea .....</i>	128
3. KINO OBOK KINA	
<i>Pod gwiazdami – W ukryciu – Pośród różnych form kina .....</i>	147

Rozdział IV	
NEONY WIELKIEGO MIASTA .....	156
1. O (NEO)NEONIZACJI POLSKICH MIAST	
<i>Warszawa: fascynacja i nostalgia – Katowice: blask przeszłości i teraźniejszości – Łódź, Poznań... miłośnicy neonów .....</i>	<i>157</i>
2. PEJZAŻ ŚWIETLNY	
<i>Latarnie neonowe, światła magiczne – Oszolomienie i erotyka – Rzeczywistość i wyobrażenia .....</i>	<i>165</i>
3. NEONOWE SŁOWA I PRZEDMIOTY	
<i>Światłopisanie – Poezja neonowa – Przedmioty surrealistyczne – Palimpsest i kolaż .....</i>	<i>189</i>
Zakończenie .....	209
Bibliografia .....	220
Filmografia.....	227
Spis i źródła ilustracji .....	228

## Wstęp

### NA PLACU KINA IDEAL

„Cokolwiek będziesz w życiu robił –  
kochaj to tak, jak kochałeś kino,  
kiedy byłeś chłopcem...”

*Cinema Paradiso*, reż. G. Tornatore, 1988

Rozmyślając nad kinem, niepodobna nie wspomnieć filmu *Kino Paradiso* w reżyserii Giuseppe Tornatore<sup>1</sup>. To jeden z najpiękniejszych filmów o miłości do maszynerii kina, do przedmiotów, które je tworzą, do wyjątkowej przestrzeni, jaką tworzy wypełniona widzami sala projekcyjna. Operator kabiny Alfredo (Philippe Noiret) uwielbia swoją pracę, w której obcuje na co dzień z filmami, z światłocieniowymi obrazami, jakie uruchamia dzięki obsłudze projektora, a także ze zwojami taśm nitro, wymagającymi ostrożności i uwagi. Filmy mogą być niebezpieczne. Ale nieobyczajne ujęcia mogłyby też zgorszyć przyzwyczajonych widzów – dlatego przed każdą premierą Alfredo urządza prywatny seans dla księdza, który nakazuje usunąć odpowiednie fragmenty, by czuwać nad moralnością swoich parafian. Operator tworzy więc unikatową kolekcję pocałunków i scen miłosnych, wycinanych pieczołowicie na stole montażowym.



Il. 1. Kadr z filmu *Kino Paradiso*

<sup>1</sup> *Kino Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso)*, reż. G. Tornatore, Włochy 1988.

O wiele większe niebezpieczeństwo niż niewinne całusy czyha w materialnym nośniku filmów: łatwopalna taśma może spowodować pożar. Wskutek nieszczęśliwego wypadku kino we włoskim miasteczku płonie, a oddany swej pracy operator traci wzrok. Przekazuje jednak miłość do kina i tajniki swego warsztatu młodemu chłopcu o imieniu Salvatore (Salvatore Cascio, Marco Leonardi, Jacques Perrin), który od lat nieustannie towarzyszył (i przeszkadzał) Alfredowi w kabinie, podpatrując sposób obchodzenia się z aparaturą projekcyjną i odkrywając sekret magicznego widowiska. Po latach, już dorosły Salvatore pomoże mieszkańcom uratować i odbudować ich ukochane kino, które było nie tylko domem X muzy, ale i miejscem spotkań, uniesień, łez i radości. Kiedy Salvatore opuszczał miasteczko jako młody mężczyzna, stary operator złożył mu mądre życzenia, by miłość tak silna, jak ta do kina, towarzyszyła mu przy każdym zajęciu w życiu.



Il. 2. Kadr z filmu *Kino Paradiso*

Kino Paradiso w Giancaldi to kino, jakich wiele spotkać można jeszcze dziś, niestety często zniszczonych i zapomnianych. Dla pasjonatów nie tylko filmów, ale i kultury chodzenia do kina, Paradiso jest archetypem kina: osobny budynek o specjalnie zaprojektowanym wnętrzu, w którym obcować można z historiami w ruchomych obrazach, spotykając przy tym innych widzów, równie zafascynowanych projekcją świetlnych obrazów. Tego typu kina zaczęły powstawać niedługo po rozpowszechnieniu się widowisk kinematograficznych, wraz z wykształceniem się podstawowych zasad narracji i środków wyrazu sztuki filmowej. Od zatłoczonych sal *variétés*, poprzez kina samodzielne i wielosalowe multipleksy, aż po biegunowo różne seanse domowe i projekcje w przestrzeni publicznej – kino przybierało różne postaci, z których wiele współlistnieje w dzisiejszej



rzeczywistości. Kino Paradiso, o jakim opowiedział Tornatore, pozostało jednak symbolem kina idealnego, w którym obok seansu filmowego dochodzi do spotkań między ludźmi, a film budzi prawdziwe emocje, zarówno ze względu na swój wymiar obrazowy – wśród widzów, jak i na wymiar materialny – wśród operatorów, którzy niczym szamani uwalniają obrazy z rozwijanych taśm. W kinie takim niepodzielnie panuje intymność, przejawiająca się w zaangażowanym odbiorze filmu, dokonującym się wspólnie z innymi widzami. Intymne są również czynności operatora, który pozostaje w czysto fizycznym kontakcie z filmem. Czy podobną sytuację można odnaleźć także w innych dyspozytywach?



Il. 3. Plaça del Cinema Ideal, Ripoll, Hiszpania, fot. Justyna Budzik

W małej katalońskiej miejscowości Ripoll na przedgórzu Pirenejów znajduje się niewielki plac, otoczony z czterech stron elewacjami budynków. Mieści się na nim kilka ławeczek z widokiem na ślepią ścianę o bogatej teksturze schodzącego tynku, zawilgocenia i rytmu ułożenia cegieł. Nieco zaskakujący to pejzaż, jak na miejsce zachęcające, aby przysiąść na chwilę; nie oferuje przecież nic ciekawego. Zagadkę zdaje się wyjaśniać tabliczka z nazwą – *Plaça del Cinema Ideal* – plac Kina Ideal. Rozwiązanie nie jest jednak takie oczywiste, jak się wydaje: na placu tym nie odbywają się projekcje plenerowe, mimo iż pusta ściana zdaje się być wręcz wymarzonym (idealnym?) ekranem. Nazwa pochodzi od kina *Cine Ideal*, mieszczącego się w budynku, który kiedyś stał na miejscu dzisiejszego placu, wyburzonego



podczas modernizacji terenu miasta. Kino to było jednym z najbardziej znaczących w miasteczku w latach 30., podczas rozkwitu przemysłu kinematograficznego i zainteresowania siódmą sztuką. W 2005 roku Urząd Miasta w Ripoll nadał nazwę placu dla upamiętnienia dawnego kina.<sup>2</sup>

Od momentu, kiedy przez przypadek trafiłam do Ripoll, zaczęłam zastanawiać się nad różnymi przestrzeniami kina. Czym jest „kino idealne”? Plac przywołuje na myśl salę kinową, w której uwaga kieruje się ku płaszczyźnie ekranu. Hiszpańskie miejsce wydaje się idealne na plenerowe projekcje – czworobok wytyczony przez ściany domów wyznacza teren sali pod gwiazdami. Nie jest to jednak przestrzeń zamknięta, uliczki otwierają plac na wszystkie kierunki, pozwalają na swobodne wyjście z przestrzeni projekcji i oddalenie się od ekranu.



Il. 4. Plaża del Cinema Ideal, Ripoll, Hiszpania, fot. Justyna Budzik

Refleksja nad kinem idealnym powracała w moich badaniach w trakcie poznawania multimedialnego pejzażu współczesnej kultury. Analiza wpływu *Projekcji publicznych* Krzysztofa Wodiczki na postrzeganie architektury, jaką podjęłam w pracy magisterskiej<sup>3</sup>, mieściła się w polu badań nad przeobrażeniami twórczości parafilmowej i wyprowadzeniu

<sup>2</sup> Informacje uzyskane dzięki uprzejmości p. Miracles Armengol, Servicio d'Atención al Ciudadano, Ayuntamiento de Ripoll.

<sup>3</sup> Praca magisterska *Gry z architekturą i przestrzenią miejską w Projekcjach publicznych Krzysztofa Wodiczki*, napisana pod kierunkiem dr Kariny Banaszkiewicz, obroniona w 2008 roku na kierunku kulturoznawstwo w Uniwersytecie Śląskim.

projekcji świetlnej w sferę publiczną. Zgłębianie tego zjawiska skłoniło mnie – paradoksalnie – do powrotu do „tradycyjnego” kina, z przekonaniem, iż jego magia nie została jeszcze w pełni opisana. Intuicja podpowiadała, że dyspozytyw sali kinowej jest fenomenem niezwykle ważnym dla kształtu współczesnych postaw odbiorczych względem różnych wypowiedzi artystycznych i że może on zaistnieć w najmniej oczekiwanych przestrzeniach. Nie tylko pod gwiazdami, jak na Placu kina idealnego w Ripoll, lecz także w miejscach, których centrum nie stanowi ekran i nie zawsze zachodzi w nich (para)filmowa projekcja. W dalszym ciągu niniejszej rozprawy opiszę przypadki, kiedy to nawet podczas „klasycznego” seansu kinowego to nie film jest najważniejszy... Postanowiłam zatem wyjść (dosłownie i w przenośni) od sali projekcyjnej, by zbadać przestrzeń poznania, przynależną kinu; przestrzeń, którą odnaleźć można „wokół” i „obok” kina, „przed” kinem, „po” i „w” kinie<sup>4</sup>. Jak się okazało, jest to przestrzeń bardzo zmysłowa, wypełniona przeróżnymi doznaniem sensorycznymi, w której widz uczestniczy przede wszystkim cieleśnie.

Ważną inspiracją był dla mnie również film Wima Wendersa *Z biegiem czasu*<sup>5</sup>. Droga wędrownego kinooperatora wzdłuż granicy zachodnich Niemiec jest podróżą po różnych kinach-budynkach, w których Bruno przyczynia się do zaistnienia kina-zdarzenia. W małych miejscowościach publiczność spragniona jest jego przyjazdu, a puste na co dzień sale ożywają dzięki ruchomym obrazom, ale także dzięki widzom, którzy przychodzą wypełnić kino swoją obecnością. W filmie Wendersa pojawiają się zwoje taśmy celuloidowej, stare projektory, kabiny projekcyjne. Reżyser odsłania przed widzem maszynę kina, z wyraźną fascynacją ukazuje sprzęt techniczny i czynności, które czynią możliwym seans filmowy. Poświęca również uwagę kasjerce, bileterom, kinooperatorom.



Il. 5. Kadr z filmu *Z biegiem czasu*

<sup>4</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Kino po kinie – film po kinie*, [w:] idem (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Warszawa 2010, s. 11-32.

<sup>5</sup> *Z biegiem czasu (Im Lauf der Zeit)*, reż. W. Wenders, RFN 1976.

*Z biegiem czasu* jest liryczną narracją o archeologii kina, przypominając przestarzałe urządzenia i dawne uwarunkowania działania kin. Pojawia się również teatr cieni jako alternatywna forma kina: gdy zniecierpliwiona, dziecięca publiczność czeka na film, ukryci za ekranem bohaterowie próbują usunąć awarię nagłośnienia. Tego wieczoru jednak projekcja filmu się nie odbędzie, jednakże ekran pozwoli dzieciom na podziwianie innego widowiska. Gesty mężczyzn za białym płótnem układają się w teatr cieni, komiczny spektakl ruchu, który cechują zaburzenia perspektywy i stosunków przestrzennych. Zdemaskowani przez oświetlenie Bruno i Robert wykorzystują przypomniany przez przypadek stary dyspozytyw, by zrealizować zupełnie nieoczekiwany seans kinowy bez filmu. Realne postaci i obiekty, rzucające cień na ekran, przeistaczają się w ulotny, niematerialny obraz, animowany tak jak film, a przy tym bezpośrednio zależny od swej fizycznej podstawy, czyli ciał i przedmiotów. Dzieci na widowni śmieją się i instynktownie wyciągają ręce. Oglądając tę sekwencję *Z biegiem czasu*, po raz pierwszy postawiłam sobie pytanie: czy filmu można dotknąć? Jeśli tak – czego dotknie się w istocie? Ekranu, obrazów, światła? Czy dotknę filmu czy kina? W kolejnych rozdziałach staram się udzielić odpowiedzi na te pytania.

Wenders portretuje kino w jego różnych postaciach. Uwrażliwia widza swego filmu na materialność i dotykalność przedmiotów i miejsc, które to kino tworzą. Niejako między wierszami (obrazami) przemycą autotematyczną refleksję, posługując się wielce znaczącą figurą operatora w drodze. Również i sama droga jest odsłoną kinowości, gdy bohaterowie obserwują krajobraz przesuwający się za szybami samochodu. Dla Bruno kino jest nie tylko zawodem, jest też miejscem spotkań, niemal domem zlokalizowanym w różnych miastach. W dziele niemieckiego reżysera film jest zaledwie pretekstem do opowieści o tym, co znajduje się poza światem ekranowych obrazów – o wydarzeniu, jakim jest seans, o uruchamianiu i konserwacji starych maszyn, o ludziach pracujących w kinie, o pożądaniu, jakie budzi film w operatorze kabiny, o zmierzchu ówczesnego przemysłu filmowego i o nostalgii za jego złotą erą.

*Z biegiem czasu* obejmuje wiele tematów, które rozwijam w poszczególnych częściach pracy. Zachęca, aby rozpatrywać kino nie tylko jako seans filmowy, ale też jako pewien typ przestrzeni, zjawisko społeczne i obyczaj kulturowy. Bruno jest łącznikiem między różnymi światami kina; operator dotyka taśm filmowych i uruchamia projektory, rozmawia z personelem kinoteatrów, zna i przewiduje reakcje widzów. Historia Wendersa sytuuje kino w konkretnej kulturze, sięga do jego archeologii oraz zwraca uwagę na jego aspekty społeczne, ekonomiczne i materialne. Jest także przekonującym przedstawieniem fascynacji kinem, emocjonalnym wymiarem kontaktu z filmami, projekcją i aparaturą. Kino Wendersa emanuje

zmysłowością, tkwi blisko ciała i jego doznań, zakłada istnienie widza z krwi i kości. Reżyser wplata w filmowy świat antropologiczną refleksję, wskazuje na istotną rolę kina w codziennym życiu jego admiratorów. Tak jak Bruno, pasjonaci kina doznają świata wedle modelu ukształtowanego przez zmysłowy kontakt z kinem.

Niniejsza rozprawa wyrasta z potrzeby rozszerzenia spektrum antropologii kina. Pragnę przyjrzeć się dyspozytywowi kinowemu w jego wielowymiarowości, poszukując źródeł i tropiąc jego oddziaływanie na dzisiejsze formy poznania kultury. Uważam, iż sala kinowa, podobnie jak plac Kina Ideal w Ripoll, nie jest tworem jednoznacznym, terenem zamkniętym i dookreślonym. Przestrzeń wypełniona doznaniem kinematograficznymi może zaistnieć także poza salą projekcyjną, poza seansem filmowym. Jej elementy odnajduję w marginalnych przestrzeniach samego kina: w holu, korytarzach, przy wejściu. Kinowe sensorium aktywizuje się na ulicach miasta, w archiwach, muzeach, w świetle neonowych szyldów. By w pełni zrozumieć mechanizmy, jakie rządzą procesami poznawczymi na wzór doznawania kina, konieczne jest wyprowadzenie badań poza czasoprzestrzeń seansu filmowego. Należy przywrócić widzowi cielesność i zanurzyć go na powrót w świecie pozafilmowym, obfitującym w najróżniejsze doznania sensoryczne, które warunkują (po)nowoczesną estetyzację epistemologiczną w typie *aisthesis*.

W rozważaniach na temat specyfiki kinowego sensorium korzystam w dużej mierze z osiągnięć antropologii zmysłów, subdyscypliny antropologicznej zainspirowanej badaniem materialnych przedmiotów i cielesnych relacji człowieka z kulturą. Świadczenia zmysłowego modelu doznawania, jaki w moim mniemaniu wywodzi się z dyspozytywu kinowego, odnajduję w obrazach, fotografiach, realizacjach filmowych oraz tekstach literackich. W rekonstruowaniu archiwum wypowiedzi o kinie opieram się na metodzie archeologicznej, pozwalającej na dostrzeganie powiązań między różnymi typami doświadczeń i ich opisów. Pragnę dokonać jak najbardziej wnikliwego studium doznawania kina w kontekście epistemologii uwarunkowanej przez *aisthesis*.

Podjęmuję się opisu i analizy fenomenów zwykle marginalizowanych w refleksji nad kinem. Żywię nadzieję, iż zaprezentowany tu namysł nad sensorium kina może zostać uznany za przykład zaadaptowania aktualnych i świeżych nurtów badawczych (antropologia zmysłów, archeologia mediów) w obrębie antropologii kina. Moją intencją jest również otwarcie dyskusji nad kształtem edukacji filmowej. Rozprawa nie jest oparta jedynie na rozważaniach teoretycznych; ważną inspiracją stały się również moje doświadczenia dydaktyczne, zdobyte przede wszystkim w trakcie pięciomiesięcznego stażu w dziale edukacji i animacji kulturalnej La Cinémathèque de Toulouse we Francji. Obserwując strategie

edukacyjne kinemateki, dostrzegłam interesujące praktyki dydaktyczne, rozszerzające naukę o kinie poza historię i teorię filmu. Nowe pomysły w dziedzinie wiedzy o kinie zakładają poznanie działania przemysłu kinematograficznego, naukę historii nurtów architektonicznych w budowie kin, związki kina z innymi dziedzinami rozrywki, a wreszcie – antropologiczne ujęcie „chodzenia do kina” jako ważnego obyczaju kulturowego i aktywności poznawczej.

W rozdziale pierwszym przedstawiam swój projekt zmysłowej archeologii kina. Definiuję pojęcie „doznania”, sytuując je na tle istniejącej tradycji filozoficznej oraz przekonuję, iż stanowi ono odpowiednią kategorię dla opisu aktywności poznawczej, jaką jest zanurzone w *aisthesis* doznawanie kina. Rysuję tło metodologiczne, przywołując najważniejsze tezy antropologii zmysłów. Wyjaśniam również założenia podejścia archeologicznego, które ukształtowało moje badania nad zapisem doznań kinematograficznych, jakie – w nawiązaniu do Rolanda Barthes’a – określam mianem fragmentów dyskursu „kinomiłosnego”.

Eksplorację dziedziny kinowego sensorium rozpoczynam od sali projekcyjnej. W rozdziale drugim, zatytułowanym – znów w odniesieniu do Barthes’a – *Wchodząc do kina*, poszukuję źródeł fascynacji, jaka popycha widza do poddania się erotycznej mocy sali projekcyjnej. Traktując „klasyczny”, a więc ukształtowany w latach dwudziestych XX wieku seans filmowy jako laboratorium dyspozytywu, przypominam pierwsze pokazy kinematografu. Odtwarzając sensoryczny pejzaż metropolii na przełomie XIX i XX wieku, która wywarła ogromny wpływ na kształtowanie się nowej praktyki kulturowej, jaką jest chodzenie do kina (część pierwsza zatytułowana *Doznawanie kina*). Część drugą, opatrzoną tytułem *(Nie) patrząc na ekran*, rozwijam wokół analizy płótna Edwarda Hoppera *Nowojorskie kino*. Malarskie studium sali kinowej zestawiam z fotografiami Hiroshi Sugimoto. Na podstawie obrazów odkrywam zmysłowość seansu filmowego, budowaną – w dużej mierze – z przedmiotów i zjawisk niezależnych od animowanej historii widocznej na ekranie. Koncentruję się zwłaszcza na *Przestrzeniach dotyku* (trzecia część rozdziału). Cieleśny kontakt z materialnym środowiskiem kina przekłada się na taktylne doznania filmu. Fabuła staje się jednak często drugorzędna względem wrażeń dotykowych, jakie wywołuje (im)materia światła projekcyjnego.

Nakreślenie *Miejskiej topografii miejsc kinowych* jest naturalnym rozszerzeniem pola badań, w którego centrum znajdowała się dotychczas sala projekcyjna. W części pierwszej trzeciego rozdziału (*Na skrzyżowaniu bulwaru i bocznej uliczki*) wychodzę z kina, by poznać jego architekturę. Przyglądam się kinowej fasadzie w perspektywie ulicy. Wskazuję na mechanizmy uwodzenia potencjalnego widza zarówno na głównych bulwarach, jak i w

bocznych uliczkach. Podejmuję się również porównania małych kin i multipleksów. Podążanie szlakiem kin prowadzi mnie także do archiwów filmowych, kinematek i muzeów kina (część druga rozdziału). Zwiedzając te miejsca, odnajduję w nich elementy zmysłowości typowe dla kina. Podobnie dzieje się w *Kinie bez kina* (trzecia część rozdziału). Przywołuję najważniejsze formy seansów poza tradycyjnym kinem: projekcje plenerowe oraz ukryte kina pornograficzne

*Neony wielkiego miasta* (rozdział czwarty) dowodzą, iż sensorium ukształtowane poprzez doznania kinematograficzne stało się ważnym elementem estetycznego poznawania współczesnej rzeczywistości miasta. W części początkowej – *O (neo)neonizacji polskich miast* – opisuję zjawisko wzrastającego zainteresowania starymi neonami. Następnie – w części *Pejzaż świetlny* – rekonstruuje dzieje miejskiego oświetlenia, które od początków XX wieku rozwijało się równoległe do rozkwitu kultury kinowej. Wspólny wymiar doznawania obrazów filmowych i nieprzedstawiających światła neonowych znajduję w sferze erotyki i wyobraźni. Trzecia część rozdziału (*Neonowe słowa i przedmioty*) jest próbą scharakteryzowania jednej z twarzy *mediascape* – medialnego krajobrazu urbanistycznego, zdominowanego przez różne formacje ekranowe i projekcyjne. Wykorzystywane po dziś dzień neony są zanurzone głęboko w archeologii mediów; by w pełni zrozumieć ich funkcjonowanie w dzisiejszej tkance miasta, należy pamiętać o historii sztucznego oświetlenia miejskiego, a także o awangardowych działaniach w przestrzeni publicznej, jakie propagowali między innymi surrealiści. W konsekwencji odbiór neonowych światła i form aktywizuje podobne mechanizmy jak wizyta w kinie. Refleksja nad neonowym pejzażem ma za cel wykazanie, iż doznania kinematograficzne (opisane w toku wywodu) tkwią u podstaw wielu dzisiejszych strategii poznawczych względem przestrzeni miasta.

Analizę doznawania kina jako doświadczenia fundującego szczególną postać estetyzacji epistemologicznej uważam za istotną z punktu widzenia antropologicznego namysłu nad dzisiejszymi praktykami kulturowymi. Kinowe źródło nie zawsze jest ewidentne, stąd konieczność zastosowania metody archeologicznej, odsłaniającej nieciągłe momenty w aktywności poznawczej współczesnego podmiotu. W paragrafach podsumowujących rozprawę wytyczam potencjalne ścieżki badań nad archiwum fragmentów dyskursu „kinomiłostego”.

Pracy towarzyszą ilustracje. Dołączam reprodukcje obrazów i fotografii, które przywołuję w tekście wywodu. Zamieszczam zdjęcia wykonane przez mnie podczas stażu w kinematece w Tuluzie, a także inne materiały obrazowe z internetu. Spis źródeł poszczególnych obrazów znajduje się na końcu rozprawy, wraz z bibliografią i filmografią.



\*\*\*

W pożarze kina Paradiso operator stracił wzrok, nie przestał jednak kochać kina. Jego kontakt z filmami był odtąd zmysłowy na sposób szczególny: nie widząc, Alfredo mógł wciąż słuchać i dotykać filmów.

Płonąca taśma filmowa pojawia się w dość przewrotny sposób we współczesnym dziele *Grindhouse: Planet Terror* Roberta Rodriguez<sup>6</sup>. Film stylizowany jest na starą kopię, na której widoczne jest ziarno, zarysowania, uszkodzenia perforacji itd. W trakcie namiętej sceny miłosnej między dwójgim głównych bohaterów celuloidowa błona zrywa się i zapala. *Planet Terror*, ze względu na swoją konwencję estetyczną imitującą zużyte kopie, stanowi metafilmową wypowiedź na temat tego, co najbardziej widzów w filmach urzeka<sup>7</sup>. Ujęcie zapalającej się taśmy, zwłaszcza w kontekście momentu erotycznego, jest bardzo wymowną metaforą kina jako obiektu pożądania. Kino pociąga i rozpala, a ogień towarzyszy nie tylko oglądaniu obrazów, lecz także obcowaniu z fizyczną materią celuloideu. Trudno o lepsze przedstawienie zmysłowości, jaką implikuje kontakt z kinem.



Il. 6. Kadr z filmu *Grindhouse: Planet Terror*

Tropem tej zmysłowości pragnę podążyć w kolejnych rozdziałach. Próbując uchwycić istotę doznań, jakie składają się na kinową aktywność poznawczą, będę zapełniać plac kina Ideal różnymi przestrzeniami kina idealnego.

<sup>6</sup> *Grindhouse: Planet Terror*, reż. R. Rodriguez, USA 2007.

<sup>7</sup> Por. P. Sitarski, *Teoria autorska a nowe sposoby istnienia dzieła filmowego*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Kino po kinie...*, op. cit., s. 260-267.

## **Rozdział I**

### **PROJEKT ZMYŚLOWEJ ARCHEOLOGII KINA**

#### **1. SENSORIUM**

*Doznanie – Doświadczenie – Przeżycie – Poznanie*

#### **2.FRAGMENTY DYSKURSU „KINOMIŁOSNEGO”**

*Antropologia zmysłów – Archeologia kina – Archiwum dyskursu*

## 1. SENSORIUM

*Doznanie – Doświadczenie – Przeżycie – Poznanie*

„Każde stworzenie żywe posiada swoje [...] SENSORIUM. Słowa tego nie znajdzie się ani w słowniku obcych wyrazów, ani w encyklopedii, nawet w Wielkim Warszawskim Słowniku opatrzone jest wykrzyknikiem, oznaczającym, że lepiej go nie używać. Mnie jest jednak potrzebne. Sensorium to całość wszystkich zmysłów oraz wszystkich dróg (zazwyczaj nerwowych), jakimi informacje, powiadamiające nas o „istnieniu czegośkolwiek”, mkną do ośrodkowego układu nerwowego.”

Stanisław Lem

„Sensorium kina”: co oznacza to sformułowanie? Być może ryzykownie jest wprowadzać w tytuł słowo, które oficjalnie w języku polskim nie istnieje. Mogę powtórzyć jedna za Stanisławem Lemem, iż jest mi ono potrzebne. Jeśli tłumaczyć sensorium przez pryzmat wyjaśnień i kolokacji używanych w anglojęzycznej literaturze przedmiotu, okazuje się, iż pojęcie to obejmuje bardzo szeroki zakres poznania zmysłowego. Źródłosłowu należy szukać w łacinie – *sensus* znaczy „zdolność postrzegania”. Sensorium w słownikowej definicji języka angielskiego oznacza całość ludzkiego aparatu sensorycznego, odnosi się do szczególnych obszarów w mózgu, odpowiedzialnych za przetwarzanie wrażeń percepcyjnych<sup>8</sup>. Jest więc terminem ściśle związanym z cielesnością (także w ujęciu medycznym – w obrębie neurologii) i wrażeniami, jakie świadomość człowieka odbiera za pomocą swoich pięciu zmysłów.

---

<sup>8</sup> Zob. <http://oed.com/cgi/entry/50219915>; <http://www.medterms.com/script/main/art.asp?articlekey=15732>.

Pojęcie sensorium – aczkolwiek niewyjaśnione i pisane kursywą – pojawia się w polskiej literaturze na gruncie filozoficznym. Janusz Sytnik-Czetwertyński przedstawia ewolucję funkcjonowania sensorium jako kategorii używanej w kontekście epistemologicznym; wypunktowuje zmiany statusu, jaki filozofowie przyznawali poznaniu zmysłowemu w procesie docierania do istoty rzeczy<sup>9</sup>. I tak, punktem wyjścia dla wartościowania sensorium jest koncepcja Kartezjusza. W procesie poznawania świata przez człowieka myśliciel odróżnia dwie zasady:

„[zasadę] świata zewnętrznego, której czynnikami są zmysły i skojarzone z nimi struktury ciała, od zasady poczucia własnej cielesności, mającej [...] charakter takiego procesu poznawczego, w którym dusza stanowi element aktywny, a nie jedynie ośrodek gromadzenia i przetwarzania informacji, płynących doń za pośrednictwem zmysłów.”<sup>10</sup>

Zgodnie z tą filozofią sensorium sytuuje się po stronie zmysłu wewnętrznego, nieokreślonego, umożliwiającego poznanie wykraczające poza proste doznania sensoryczne. „Poczucie własnej cielesności”, związane z poznaniem immanentnym, zbliża podmiot do poznania idealnego, jako że prowadzi do dogłębnego zrozumienia istoty innych ciał jako przedmiotów poznania.

Kontynuując refleksję teoriopoznawczą, Newton odbiera sensorium człowiekowi, kwestionując tym samym poznawalność świata. Sensorium dysponuje jedynie Bóg, który dzięki zmysłowi wewnętrznemu potrafi przeniknąć naturę rzeczy. W tym ujęciu człowiek wyposażony jest jedynie w zmysł zewnętrzny, nie może więc dotrzeć do istoty świata, który stworzony został mocą boskiej zmysłowości i funkcjonuje w ramach absolutnej przestrzeni i czasu jako właśnie „boskiego *sensorium*” :

„czas i przestrzeń to [...] Boże formy naoczności.”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> J. Sytnik-Czetwertyński, *Zwięzła krytyka pojęcia sensorium od Kartezjusza – przez Newtona, Leibniza, Boškovića – do Kanta*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2001 nr 3-4 (181-182), s. 373-386.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 373.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 376.

Pochodzą od Boga i w naturalny sposób decydują o jego wszechobecności w świecie, wszelkie inne byty zawierają się w ich granicach.

Istotnego zwrotu myślowego w tej dziedzinie dokonuje Immanuel Kant. Filozof zwraca człowiekowi wewnętrzny zmysł i w ten sposób przywraca mu jedność ontologiczną. Ciało staje się pośrednikiem między światem zewnętrznym a duszą. „Ucieleśnienie poznania” skutkuje przemieszczeniem form naoczności w sferę sensorium człowieka :

„Byt psychofizyczny zostaje zaopatrzony w oba rodzaje zmysłów: zewnętrzny i wewnętrzny. Człowiek posiada zatem zarówno zmysły fizyczne, jak i sensorium, zdolne z jednej strony do wnikania w naturę rzeczy, ale z drugiej – jako narzędzie – wprowadzające do procesu poznawczego dodatkowe treści: czas i przestrzeń.”<sup>12</sup>

Chociaż Kant wyklucza możliwość dotarcia do istoty rzeczy otaczających podmiot, zintegrowanie cielesności jako immanentnego komponentu procesu poznania zmienia dotychczasowe oblicze filozofii. Czas i przestrzeń będą ważnym tłem dla opisu doznawania kina, które rozpatruję jako aktywność poznawczą, angażującą sensorium.

Sensorium kinematograficzne będzie więc szczególną formą, jaką przybiera aparat zmysłowości człowieka w sytuacji doznawania kina. W moim przekonaniu proces ten wpisuje się w paradygmat poznania zmysłowego, ponieważ implikuje pośrednictwo ciała. Kino odbierane jest poprzez doznania wzrokowe, słuchowe, dotykowe, węchowe, smakowe. Pragnę wykazać, iż dyspozytyw kina jest czasoprzestrzenią multisensoryczną. Kinowość – jako cecha charakteryzująca kino i zjawiska parakinowe – zawiera się w dziedzinie sensorium. Aby ją w pełni opisać i zrozumieć, trzeba skupić się na kinowych doznaniach, które inicjują proces dogłębnego poznania rzeczywistości, aktywizujący zmysł wewnętrzny, komplementarny względem powierzchniowych wrażeń cielesnych. Jestem przekonana, iż doznania kinematograficzne są istotnym elementem aktywności epistemologicznej współczesnego człowieka, dla którego „chodzenie do kina” jest praktyką ważną i wiele mówiącą o charakterze otaczającej go kultury<sup>13</sup>. Czas i przestrzeń nowoczesnej metropolii to formy naoczności, w których pojawia się kino. Dlatego też w niniejszej rozprawie umieszczam je w kontekście środowiska miejskiego, które niewątpliwie wpłynęło na

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 381.

<sup>13</sup> Por. M. Adamczak, *Z DKF-u multipleksu, czyli przeprowadzka X muzy*, [w:] A. Gwóźdź (red.) *Kino po kinie...* op. cit., s. 85-118.

działalność poznawczą człowieka. Nowoczesny podmiot poznający bardzo często jest widzem kinowym, stąd pragnę przyjrzeć się charakterystycznemu sensorium w perspektywie sali projekcyjnej i przestrzeni okołokinowych.

Aby opisać kinowe sensorium, będę posługiwać się kategorią doznania kinematograficznego. Czym jest doznanie? W *Słowniku języka polskiego* słowo to zostało wyjaśnione następująco: „to, czego się doznaje”; „doznawać” natomiast znaczy „odczuć coś, doświadczyć czegoś.”<sup>14</sup>. Pojęcie doznania nie zostało dotąd jednoznacznie zdefiniowane na gruncie refleksji kulturowej, dlatego też pozwolę sobie na własne wytłumaczenie, oparte w dużej mierze na intuicji językowej oraz powszechnym uzusie. W słownikowej definicji czasownika „doznawać” pojawia się komponent uczuciowy i doświadczalny. Doznawać to przyjmować coś bezpośrednio, angażując emocje i wrażenia – również cielesne. „Odczuwanie” i „doświadczenie” w potocznym użyciu łączę z aktywnością poznawczą inną niż intelektualna interpretacja. Na pierwszy plan doznawania wysuwa się reakcja uczuciowo-somatyczna, prowadząca do uświadomienia sobie danego doznania. Na płaszczyźnie słowotwórczej, „doznanie” i „doznawać” zawierają w sobie rdzeń „znać”, a więc wiążą się również z poznaniem. Wpisując moje rozważania w pejzaż refleksji nad kulturą nowoczesną, doznanie i doznawanie sytuuję w zakresie epistemologii skupionej na procesie poznania.

Istotną kontekstualizacją filozoficzną dla pojęcia doznania jest napięcie między doświadczeniem i przeżyciem, dwiema kategoriami, wokół których oscyluje myśl teoriopoznawcza i estetyczna epoki nowoczesnej. Czuję się zobowiązana przedstawić pokrótce dzieje refleksji nad doświadczeniem i przeżyciem, by w pełni uzasadnić wprowadzenie nowego określenia na potrzeby swoich badań.

Pojęcie doświadczenia jest bardzo silnie nasycone filozoficznie; jego używanie niesie ze sobą ryzyko nieporozumienia. Stanowiska wielu myślicieli rozpatrujących sens doświadczenia są często sprzeczne. Hans Georg Gadamer zwraca uwagę, iż doświadczenie jest jednym z najbardziej niejednoznacznych pojęć w filozofii<sup>15</sup>. Martin Jay w imponującej objętościowo książce przedstawia antologię *Pieśni doświadczenia*<sup>16</sup>: wielogłosowych wypowiedzi filozofów, z których każdy na swój sposób wyjaśnia, opisuje i umiejscawia doświadczenie w danej opcji filozoficznej. W historii kultury słowo to obrosło w różne znaczenia, sytuowane w wielorakich kontekstach i wyjaśniane wedle odmiennych teorii.

---

<sup>14</sup> <http://sjp.pwn.pl/szukaj/doznanie>.

<sup>15</sup> Zob. H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Warszawa 2007.

<sup>16</sup> Zob. M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, Kraków 2008.



Mimo nieprzystawalności do siebie różnych teorii doświadczenia, poznając poszczególne *Pieśni...*, można zauważyć równoległe linie ewolucji podobnych stanowisk, które jednakowoż mają ten sam punkt wyjścia. Etymologia grecka przede wszystkim, ale też i inne języki, lokują doświadczenie w obszarze próby, eksperymentu, dowodu, ale i zagrożenia.<sup>17</sup> Era filozofii antycznej zarysowuje podstawową dla kolejnych epok opozycję pomiędzy wrażeniami odbieranymi bezpośrednio, niepoprzedzonymi refleksją, a wiedzą usystematyzowaną, teorią a spekulacją. Doświadczenie sytuuje się na biegunie nieuzbrojonej w myśl obserwacji, co jednak nie przeszkadza rosnącej z czasem niejednoznaczności tej kategorii. Spory między empiryzmem a idealizmem, których nie czas i nie miejsce tu przypominać, umiejscawiały doświadczenie na odmiennych pozycjach względem dochodzenia do prawdy i znaczenia, bowiem przez kilka stuleci (jeśli na podstawie przeglądu historii filozofii można zaryzykować takie uogólnienie) pojęcie to rozpatrywane było w odniesieniu do swego przedmiotu, co do którego myśliciele nie mogli dojść do zgody, uznając go raz za subiektywne wrażenie, ulotne odczucie, raz za przesłankę do wyprowadzania fundamentalnych i obiektywnych zasad działania świata<sup>18</sup>. Horyzont znaczeniowy kategorii doświadczenia komplikuje ponadto jej zastosowanie w różnych dziedzinach refleksji, z których Jay wyróżnia przede wszystkim epistemologię, teologię i estetykę. W gąszczu myśli i prób ich zwerbalizowania słowo „doświadczenie” staje się wręcz niewyjaśnialne:

„Ani fundujące, ani bezpośrednie, «doświadczenie» samo jest jedynie funkcją przeciwstawianych mu w polu dyskursywnym pojęć, takich jak «refleksja» czy «teoria» w dyskursie epistemologicznym, «dogmat» czy «teologia» w dyskursie religijnym, «przedmiot sztuki» w dyskursie estetycznym lub «niewinność» w dyskursie moralnym.”<sup>19</sup>

Przychodzi jednak moment, w którym uwaga myślicieli, moralistów, teologów, estetyków przenosi się z przedmiotu doświadczenia na sam proces doświadczania, a równocześnie stawia w polu zainteresowania także podmiot doświadczenia. Odkąd Kant zrewolucjonizował epistemologię, rozważając poznanie jako związane z apriorycznymi

---

<sup>17</sup> Zob. ibidem, s. 26.

<sup>18</sup> Zob. ibidem, passim.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 20.

kategoriami czasu i przestrzeni, które stają się ramami dla przedmiotu doświadczenia, filozofia skupia się na procesie postrzegania jako aktywności podmiotu, ważniejszym od przedmiotu percepcji. Teoria Kanta rozwija się szczególnie na polu doświadczenia estetycznego, gdzie „rzeczywiste” właściwości przedmiotu nie mają już większego znaczenia w porównaniu z tym, jak się on nam prezentuje i w jaki sposób doświadczamy jego przedstawienia:

„Nasze odczucie przedmiotu estetycznego nie musi zgadzać się z jego faktycznymi właściwościami czy jakościami, jak to ma miejsce w przypadku przyjemnego posiłku [...]. Ze względu na to rozróżnienie nie jesteśmy bezpośrednio zainteresowani przedmiotem, a jedynie jego przedstawieniem lub pozorem.”<sup>20</sup>

Obcowanie z przedmiotem estetycznym, które odtąd znajduje się w centrum zainteresowania epistemologii, jest doświadczeniem najwyższego rodzaju przyjemności: upodobania w pięknie. Jay sprawnie syntezyzuje rozbieżne w niektórych miejscach poglądy Kanta, wykazując, iż sądy estetyczne – rezultaty doświadczenia przedmiotu – są zarówno obiektywnie komunikowalne innym podmiotom, jak i wynikiem indywidualnych wrażeń, inicjowanych przez pozór przedmiotu. Stąd też wysoka pozycja przyjemności estetycznej w systemie teoriopoznawczym Kanta:

„Nasze upodobanie w pięknie jest bezinteresowne, ponieważ pozostajemy obojętni wobec rzeczywistego przedmiotu, który jako taki nie jest obiektem naszego zmysłowego bezpośredniego pożądanego. Upodobanie to pochodzi z rozkoszowania się wolną grą władz zmysłowych.”<sup>21</sup>

Wraz ze zmianą optyki i przesunięciem akcentów w refleksji na temat doświadczenia, rodzi się nowe pojęcie, które rozszerza horyzont rozważań nad bezpośrednim wrażeniem jako aktywnością poznawczą; tym samym jednak jeszcze bardziej komplikuje dyskurs wokół doświadczenia i czysto językowy aspekt formułowanych teorii. W drugiej połowie XIX wieku w filozofii niemieckiej pojawia się słowo przeżycie (*Erlebnis*), rozpowszechnione

---

<sup>20</sup> Ibidem, s. 209.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 210.

przez Wilhelma Diltheya w pracy *Przeżycie i poezja* (*Das Erlebnis und die Dichtung*). Używane zrazu nieprecyzyjnie i niekonsekwentnie, pojęcie przeżycia ugruntowuje się w polu literaturoznawczych badań nad rolą biografii w twórczości. W pismach Diltheya przeżycie ostatecznie

„oznacza coś [...] bezpośrednio danego, co stanowi zasadniczy materiał dla wszelkiego wyobrażenia.”<sup>22</sup>

Związane z czasownikiem „przeżywać”, *Erlebnis* przejmuje nieco z dotychczasowych konotacji kategorii doświadczenia: wskazuje na niezapośredniczony odbiór, subiektywną percepcję i osobistą znajomość przedmiotu przeżycia. Jest sytuowane przed refleksją, a różne przeżycia nakładają się i intensyfikują, tworząc konstrukcję rozciągłą w czasie, proces przeżywania.<sup>23</sup>

Gadamer uczula jednak, iż pojęcie przeżycia zawiera w sobie też drugi komponent znaczeniowy. Związane z trwaniem, z przeszłością; treści przeżycia pozostają stałe, zapisują się jako ślady. Zgodnie z wywodem Diltheya na temat biografizmu, ślady te znajdujemy później w dziełach literackich, a dzięki nim możemy pojąć dzieło i próbować dojść do jego znaczenia:

„Coś staje się przeżyciem, gdy nie tylko zostało przeżyte, lecz fakt przeżycia tego czegoś zostawił po sobie jakiś szczególny ślad, który treści przeżycia nadaje trwałe znaczenie.”<sup>24</sup>

Powyższe ujęcie pierwszych zastosowań terminu przeżycie wpisuje je w kontekst fenomenologii i hermeneutyki, które skupiały się wokół prawdy i znaczenia tego, co poznawane. Niemniej jednak już w początkach refleksji nad nową kategorią można zauważyć namysł nad sposobem przeżywania, jego charakterystyką i niezaprzeczalnym związkiem z życiem<sup>25</sup>. Subiektywność i bezpośredniość związane z *Erlebnis* zbliżają myślicieli także do

---

<sup>22</sup> H. G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, op. cit., s. 88.

<sup>23</sup> Zob. K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 65.

<sup>24</sup> H. G. Gadamer, *Prawda...*, op. cit., s. 87.

<sup>25</sup> Zob. ibidem, s. 93 i n.

kwestii materialnego aspektu życia, wrażeń zmysłowych i cielesnych. Rozwój teorii przeżycia skupi się na somatycznym wymiarze doświadczenia w szerokim znaczeniu.

Późniejsza tradycja na różne sposoby oddzieli doświadczenie cielesne od intelektualnego, różnorodnie wyznaczając i waloryzując obszary każdego z nich. Interesujący mnie komponent zmysłowy pozostanie ważnym punktem odniesienia dla prób opisu i uogólnienia niedookreślonego fenomenu, jakim jest doświadczenie. Powrót ku starogreckim teoriom *aisthesis* okaże się niezwykle istotny dla antropologii nowoczesności, rekonfigurującej i redefiniującej podstawowe pojęcia związane z podmiotem, przedmiotem i procesem poznania w kontekście sytuacji estetycznej.

Szczególnym wyrazem nowej sytuacji poznawczej stało się widowisko kinematograficzne. Dlatego też najważniejszym kontekstem dla pojęcia doznania będzie w niniejszej rozprawie myśl Waltera Benjamina. Napięcie między doświadczeniem (*Erfahrung*) a przeżyciem (*Erlebnis*), jakie organizuje refleksje filozofa nad nowoczesnym konglomeratem zmysłowości w codziennej praktyce, stanowi nieodzowne tło dla każdego nowego spojrzenia na epokę, w której rozwinęło się kino.

Zmierzch ery doświadczenia anonsuje Benjamin w literaturoznawczym eseju poświęconym Mikołajowi Leskowowi i narodzinom powieści, nowej formy pisarskiej na progu modernizmu<sup>26</sup>. Doświadczenie dla Benjamina ma charakter globalny, łączy się z narracją, rozumianą jako opowiadanie oparte na przekazie ustnym, umożliwiającym wymianę wiedzy. W przeszłości dwie główne figury narratorów uosabiane były przez osiadłego rolnika i podróżującego handlowo marynarza. Narracja opowiadania oparta jest na wspomnieniach, powtarzanych i przypominanych, które stanowią element wspólny dla danej społeczności i pozwalają każdemu czerpać wskazówki dla osobistych wyborów<sup>27</sup>.

Owo doświadczenie globalne zaczyna rozpadać się wraz z nastaniem ery powieści, będącej pełnym przeciwieństwem opowiadania. Powieść odsłania samotność i bezradność autora wobec „pełni życia”<sup>28</sup>, nie stanowi już podstawy dla uniwersalnego doświadczenia, konglomeratu wspomnień, z którego czerpać mógłby każdy członek społeczności, gotowy wysłuchać opowiadania.

---

<sup>26</sup> Zob. W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opr. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 241.

<sup>27</sup> Zob. B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 23.

<sup>28</sup> Zob. W. Benjamin, *Narrator...*, op. cit., s. 246.

Nowa forma epicka, jaką jest powieść, wyrasta z nowej jakości wrażeń, które dostarcza podmiotowi dziewiętnastowieczna metropolia. Jakością tą jest szok – wywołany tempem, intensywnością i nagromadzeniem zmysłowych podniet, które atakują mieszkańców miast. Benjamin w odniesieniu do wrażenia szoku używa terminu przeżycie – *Erlebnis*, który to od Diltheya związany jest z bezpośrednim, indywidualnym doświadczeniem. Benjaminowskie *Erlebnis* to

„zdarzenie punktowe, nagle dosięgające człowieka w postaci szoku.”<sup>29</sup>

Szok dotyka każdego indywidualnie, ale w ramach tłumu – nowej formy (anty)wspólnoty uprzemysłowionej metropolii.

Opowieść o tłumie nie może być narracją, skoro skupia się na momentalności i efemerycznych, błyskawicznych przeżyciach, które w żadnym razie nie mogą budować tradycji podobnej do tej, która fundowała doświadczenie w historycznym rozumieniu. Nowy typ doświadczenia, właściwego dla nowoczesności, a nazywanego przez Benjamina przeżyciem, opiera się na trzech aspektach:

„czasie, postrzeganym jako krótkotrwały, chwilowy [...], ulotnej, zmiennej przestrzeni oraz asymetryczności, wyrażającej się w przygodności życia.”<sup>30</sup>

Ważną cechą modernistycznego *Erlebnis* jest jego związek z wewnętrznym światem podmiotu. Wgląd w nowoczesność dokonuje się więc poprzez kolekcjonowanie i analizę poszczególnych przeżyć, a nie przez globalne ujęcie społeczności skupionej wokół narratora, jak to miało miejsce w epoce wcześniejszego, tradycyjnego doświadczenia.

Przeżycie jest doznaniem intensywnym, agresywnym, dlatego też umysł przyzwyczajony do mniejszej dynamiki tradycyjnego doświadczenia buduje wokół siebie barierę ochronną, tak by nie każdy szok do niego przenikał. Tylko niektóre z atakujących podmiot wrażeń przepuszczane są do świadomości, w której konstytuuje się nowy typ doświadczenia:

---

<sup>29</sup> K. Sauerland, *Od Diltheya...*, op. cit., s. 149.

<sup>30</sup> B. Frydryczak, *Świat...*, op. cit., s. 33.

„Świadomość, której treścią są przeżycia, a nie doświadczenia, pragnie jednak poprzez stan największej przytomności umysłu zapobiec przenikaniu szoku do tych warstw życia psychicznego, w których zlokalizowana jest pamięć i w których zachodzi asymilacja postrzeżenia w doświadczenie.”<sup>31</sup>

Możliwe jest więc przezwyciężenie szoku, które będzie skutkowało przetworzeniem percepcji wrazeniowej w doświadczenie nowej jakości, interpretujące i zbierające ślady poszczególnych przeżyć. Nie jest moim zadaniem waloryzowanie w tym miejscu *Erfahrung* i *Erlebnis*, choć należy zaznaczyć, iż Benjamin – mimo różnych wahań – raczej deprecjonował przeżycie na rzecz tradycyjnego doświadczenia. Jednak jako wnikliwy obserwator i analityk kultury zauważył też potencjał tkwiący w przekształcaniu traumy postrzeżeń nowoczesnych w zupełnie nowe doświadczenie, zaadaptowane do realiów epoki<sup>32</sup>.

Rozróżnienie Benjamina przyjęłam jako kluczowe, gdyż dotyczy się ono tego momentu w dziejach kultury, który wyznacza teren dla kinematografu i innych zjawisk kinopodobnych. Doznanie kinematograficzne zbliżone jest nieco do przeżycia w sensie *Erlebnis*, gdyż zawiera się ono w kakofonii wrażeń szoku, jakimi eksploduje nowoczesna metropolia. Nie jest ono jednak z przeżyciem tożsame – niech kolejne rozdziały będą rozwinięciem i uzasadnieniem tej hipotezy.

Zdecydowałam się posługiwać pojęciem doznania także z uwagi na jego obecność w pismach dotyczących nowoczesnej estetyki. Nowy model dyscypliny, wprowadzony przez Kanta, zbliża aktywność poznawczą do doświadczenia estetycznego. Myśliciel skupia się na procesie odbioru przedmiotu estetycznego, angażującym zmysłowe władze człowieka<sup>33</sup>. Estetyka w tym ujęciu to *Aesthetica* zaproponowana przez Alexandra Gottlieba Baumgartena – nauka o poznaniu zmysłowym, w którym ciało i jego odczucia odgrywają główną rolę. *Aesthetica* przywołuje greckie rozumienie *aisthesis*, które

---

<sup>31</sup> R. Różanowski, *Szok i przeżycia, albo „odrażające doświadczenie epoki wielkiej industrializacji”*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*. Poznań 1997, s. 126-127.

<sup>32</sup> Zob. M. Jay, *Pieśni...*, op. cit., s. 477.

<sup>33</sup> Zob. ibidem, s. 209-210.



„wskazywało na przyjemne cielesne doznanie, subiektywny zmysłowy stosunek do przedmiotów, a nie na same przedmioty.”<sup>34</sup>

Przyjemność ciała staje się więc instancją poznania opartego na wrażeniach sensualnych. Piękno i inne jakości estetyczne będą odtąd oceniane przez pryzmat doznań cielesnych – bezpośrednich, ale subiektywnych, stąd intymny charakter poznania estetycznego. Intymność ta sprawia, że doświadczenie estetyczne pretenduje do objęcia całości ludzkiego doświadczenia, gdyż poprzez swą zmysłowość związane jest ono z każdym rodzajem aktywności poznawczej.

Nowoczesnej reinterpretacji projektu estetyki opartej na poznaniu zmysłowym dokonuje Wolfgang Iser. W pracy *Estetyka poza estetyką*<sup>35</sup> niemiecki autor opisuje zjawisko estetyzacji epistemologicznej, która obejmuje całą aktywność poznawczą współczesnego podmiotu. Stoję na stanowisku, iż doznania oparte na sensorium kina są jedną z realizacji ważkich przemian na polu działań poznawczych człowieka we współczesnej kulturze.

Założenie o estetycznym charakterze postawy odbiorczej względem świata wpływa z inspiracji propozycją Baumgartena, a choć ojciec nowej dyscypliny definiował *aisthesis* jako poznanie piękna, jego myśl uważana jest za podstawę dla epistemologicznych teorii przeżycia estetycznego<sup>36</sup>. Potwierdza to zresztą wnikliwa analiza historyczna pism Baumgartena, w których wyraźnie widać ewolucję i wzrost znaczenia poznania zmysłowego, od klasyfikowania estetyki jako podrzędnej dla epistemologii, po uznanie jej za podstawę dla przemodelowanej teorii poznania<sup>37</sup>. Na przełomie XIX i XX stulecia przeżycie estetyczne zdobywa dominującą rolę w procesie poznawania kultury, która formowana jest również wedle zasad estetycznych. Rozpoczyna się postępująca estetyzacja – nadawanie i przyjmowanie cech estetycznych niemal na każdym polu ludzkiej działalności: twórczym, intelektualnym, naukowym, technicznym, religijnym...<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Ibidem, s. 204.

<sup>35</sup> W. Iser, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Kraków 2005.

<sup>36</sup> Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 361-392.

<sup>37</sup> Zob. W. Iser, *Estetyczne podstawy myśli współczesnej*, [w:] idem, *Estetyka...*, op. cit., s. 90.

<sup>38</sup> Określenie „estetyczny” jest wieloznaczne. Iser dokonuje jednak uporządkowania znaczeń kategorii „estetyczny”, w wyczerpujący sposób kreśląc panoramę jej zastosowań. Filozof organizuje wyjaśnienia wedle koncepcji podobieństwa rodzinnego Wittgensteina – czyli uwzględnia wszystkie pola znaczeniowe, w jakich stosuje się wyrażenie „estetyczny”. Iser rozpoczyna od pojęcia „zmysłowości”, które zgodnie z przyjętą optyką zawiera w sobie aistetyczny i elewatoryjny komponent znaczeniowy; rozróżnienie to przywoływałam już wcześniej. Element aistetyczny łączy się z hedonistyczną przyjemnością, element elewatoryjny ze spostrzeżeniem i dostrzeganiem w przedmiocie jego szczególnych aspektów. Autor wyróżnia następujące

Estetyzacja powierzchniowa to upiększanie, ornamentyka codzienności oparta przede wszystkim na wyglądzie i najprostszych wrażeniach, związana z hedonistycznym wymiarem *aisthesis*. Zasadza się na naskórku zjawisk, nie wnika w ich strukturę. Skupia się na masce i makijażu rzeczywistości, wypływając z „potrzeby pięknego świata”<sup>39</sup>.

Estetyzacja głęboka natomiast ingeruje w materiał i konstrukcję, odciskając swój ślad już na poziomie koncepcji i modelowania zjawisk. Obecna jest w przekazie mediów, przekształcających rzeczywistość; Welsch widzi też ogromny potencjał jej rozwoju w przestrzeni kreacji wirtualnej. Zjawisko estetyzacji wchodzi w skład transformacji współczesnego podmiotu (na powierzchni jako „styling” ciała i ubioru), przenika do świadomości, odpowiadając za estetyczne formowanie egzystencji i formatowanie sfery duchowej. Zanurzony w estetyzację, rodzi się *homo aestheticus*,

„zmysłowy, hedonistyczny, wykształcony, przede wszystkim zaś ma wyborny smak.”<sup>40</sup>

Przykładem nowego typu podmiotu jest widz kinowy, który podczas wizyty w kinie doznaje zmysłowych przyjemności płynących z różnych elementów dyspozytywu. *Aistetyczna* percepcja kina ufundowana jest na estetycznej postawie odbiorczej względem wytworów nowoczesności. Nauka dokonuje wewnętrznego przeobrażenia, przewartościowując kategorie prawdy i poznania:

„Nauka zarządziła estetyzację epistemologiczną, zasadniczą estetyzację prawdy, wiedzy i rzeczywistości, estetyzację która nie pozostawia niezmiennym żadnego z problemów

---

elementy rozpoznania pojęcia „estetyczny”: zmysłowy, zawierający w sobie dwa poziomy opisane powyżej; element związany z formą i proporcją; teoretyczystyczny – wypływający z kontemplacji; fenomenalistyczny – percepcja skupia się na powierzchni zjawisk, a nie na ich istocie; subiektywny; pojednany; kallistyczny – osadzony w teoriach piękna; kosmetyczny – obecny w aranżacji wyglądu – i poetyczny, właściwy dla wytwarzania przedmiotów estetycznych; artystyczny; zgodny z estetyką jako normą; wrażliwy; estetycystyczny – znamienny dla estetyzowania egzystencji, opartej na zabawie i możliwości; i wreszcie – wirtualny, aktywny w modelowaniu i planowaniu.<sup>38</sup> Szeroki wachlarz zastosowań, migotliwość znaczeń i wyjaśnień decydują o zdefiniowaniu dwóch fundamentalnych rodzajów estetyzacji: powierzchniowej i głębokiej.

<sup>39</sup> W. Welsch, *Estetyczne podstawy...*, op. cit., s. 33.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 39.

czy zagadnień badawczych. Estetyzacja epistemologiczna stanowi dziedzictwo nowoczesności.”<sup>41</sup>

Kinematograficzne *aisthesis* niewątpliwie wpisuje się w ramy estetyzacji głębokiej. Połączenie różnorodnych wrażeń sensualnych, obecnych w kinowej czasoprzestrzeni, z wewnętrznym zmysłem sensorium jako aparatem „ucieleśnionego poznania”, implikuje w doznawaniu kina moment epistemologiczny.

---

<sup>41</sup> Ibidem, s. 66.

## 2. FRAGMENTY DYSKURSU „KINOMIŁOSNEGO”

### *Antropologia zmysłów – Archeologia kina – Archiwum dyskursu*

Doznania kinematograficzne przynależy do sytuacji poznawczej, w której podmiot poznający (widz) zbliża się ku przedmiotowi poznania (kinu) w grze erotycznego uwodzenia. Zmysłowe doznawanie kina można zaobserwować w różnych miejscach: w przybytkach atrakcji z przełomu XIX i XX wieku, w salach kina studyjnego i multiplexu, w pozakinowych przestrzeniach projekcji, jakimi są otwarte przestrzenie miasta. Sensoryczne obcowanie z filmem zachodzi w archiwach i muzeach, gdzie eksponowany jest materialny wymiar kina, oddzielony od projekcji filmów. Sensorium kinematograficzne obecne jest również w zjawiskach okołokinowych, między innymi w praktykach sztucznego oświetlenia i neonizacji miast.

W niniejszej rozprawie przywołuję świadectwa fascynacji zmysłowością kina udokumentowane za pomocą słowa, obrazu malarskiego, filmu i fotografii. Mój komentarz należy również do porządku *aisthesis*, praca ta jest więc metodologicznie zanurzona w sferze sensorium. Jej intencją jest zbadanie praktyki kulturowej, jaką stanowi chodzenie do kina. Głównym kontekstem metodologii antropologicznej, który wyjaśnia – i uprawomocnia – oparcie się na nieoczywistych doznaniach sensualnych, jest dyscyplina zwana antropologią zmysłów<sup>42</sup>.

Nurt ten rozwija się bardzo intensywnie od lat 80. XX wieku<sup>43</sup>. Zwolennicy analiz kulturowych prowadzonych przez pryzmat poznania zmysłowego tworzą laboratorium badawcze CONSERT (Concordia Sensoria Research Team) na Uniwersytecie Concordia w Montrealu<sup>44</sup>. Grupie przewodzi David Howes, a najwybitniejsi naukowcy zaangażowani w projekt antropologii zmysłów to Constance Classen, Jim Drobnick, Jennifer Fisher czy Jean-

---

<sup>42</sup>Na polskim gruncie jedyne syntetyczne ujęcie założeń tego odłamu antropologii znaleźć można w pracy Michaela Herzfelda *Antropologia*, Kraków 2004 (rozdział *Zmysły*). O zmysłową perspektywę antropologicznych badań nad literaturą upomina się Magdalena Rembowska-Pluciennik: *Dlaczego warto wrócić do zmysłów? Wokół literaturoznawczych inspiracji antropologią zmysłów*, [w:] P. Czapliński, A. Legeżyńska, M. Telicki (red.), *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, Poznań 2010. W 2011 roku ukazał się zbiorowy tom artykułów polskich badaczy, zorientowanych metodologicznie na nowy nurt w badaniach antropologicznych, patrz: A. Wiczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska (red.), *Spektakle zmysłów*, Warszawa 2010.

<sup>43</sup>Za pracę „założycielską” uznaje się studium Alaina Corbina dotyczące przemożnego wpływu zapachu na kształt francuskiej wyobraźni społecznej: A. Corbin, *Le Miasme et la Jonquille: l'odorat et l'imaginaire social, XVIIème et XIXème siècles*, Paris 1986.

<sup>44</sup>Zob. <http://www.david-howes.com/senses/index.htm>.

Sebastien Marcoux<sup>45</sup>. Howes sytuuje „zwrot sensoryczny” (*le virage sensoriel*) na tle „zwrotu materialnego” (*le virage matériel*)<sup>46</sup>, który wprowadził w ramy historii kultury zainteresowanie przedmiotami materialnymi. Badania wymiaru materialnego doprowadziły w konsekwencji do skupienia się również na sensorycznych sposobach poznawania przedmiotów, gdyż bezpośredni kontakt z wytworami kultury implikuje w pierwszej kolejności poznanie cielesne. Główne założenia metodologiczne antropologii zmysłów sformułowane zostały w artykule Classen *Foundations for an Anthropology of the Senses*:

„Percepcja zmysłowa – oprócz tego, że posiada wymiar fizyczny – jest także aktem kulturowym: wzrok, słuch, dotyk, smak i powonienie to nie tylko środki umożliwiające pojmowanie zjawisk fizycznych, lecz także kanały transmisji wartości kulturowych.”<sup>47</sup>

Teza o dwupoziomowym charakterze percepcji sensorycznej determinuje więc badania w duchu nowej metody, zainteresowanej zmysłowością. Poprzez podważenie trzech dotychczasowych założeń antropologii: o przezroczystości zmysłów, dominującej roli wzroku oraz konieczności werbalizowania wiedzy, antropologia zmysłów ma pozwolić na głębsze poznanie badanych zjawisk i analizy porównawcze z zakresu etnologii. Badacze podążają tropem historii wzroku, smaku, węchu, słuchu czy dotyku, docierając zarówno do mechanizmów poznania zmysłowego, jak i odkrywając niewidoczne dotychczas praktyki kulturowe. Zmysły przestały być uważane za jedynie biologiczne instrumenty poznania i transparentne względem obyczajów; zaczęto dostrzegać ich związek z dominującym modelem zachowań kulturowych. Tym samym możliwe stało się uchwycenie wzajemnych relacji między modelami percepcji a kodami danej kultury. Istotny jest również bliski związek analiz w duchu archeologii zmysłów z estetyką skupioną na *aisthesis*<sup>48</sup>. Zgodnie z tą optyką, poznanie oparte na sensorium wiąże się ściśle z konkretną czasoprzestrzenią kulturową oraz materialnym wymiarem uczestnictwa w kulturze.

---

<sup>45</sup>Wśród najważniejszych publikacji wymienić należy: C. Classen, D. Howes & A. Synnott (ed.), *Aroma: The Cultural History of Smell*, London and New York 1994; C. Classen, *The Book of Touch*, Oxford 2005; Eadem (ed.), *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, London 1993; J. Drobnick, *The Smell Culture Reader*, Oxford 2006; D. Howes (ed.), *The Sixth Sense Reader*, Oxford and New York 2009; idem (red.), *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford and New York 2004;

<sup>46</sup>Zob. D. Howes, J-S. Marcoux, *Introduction à la culture sensible*, [w:] *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 30, Nr 3, 2006, s. 7-17, <http://id.erudit.org/iderudit/014922ar>.

<sup>47</sup>M. Herzfeld, *Antropologia*, op. cit., s. 332; zob. też C. Classen, *Foundations for an Anthropology of the Senses*, „International Social Sciences Journal” 1997 nr 153, s. 401-412.

<sup>48</sup>Zob. D. Howes, *Aesthetics of mixing the senses*, <http://www.david-howes.com/DH-research-sampler.htm>.

Antropologia zmysłów, początkowo zakotwiczona na podłożu badań etnograficznych, objęła już wiele zjawisk z przeszłości i teraźniejszości. Gdy idzie o refleksję nad sensorycznymi aspektami kina, dostrzegam jednak wymowną lukę. Istniejące studia nad zmysłowością kultury metropolii przełomu XIX i XX wieku wprawdzie wspominają o kinie, lecz traktują je najczęściej jako jeden z wielu elementów sensacyjnego pejzażu atrakcji, jaki rozwija się na gruncie przemian społecznych i ekonomicznych w miejskim środowisku<sup>49</sup>. Z drugiej strony zaś napotykam na prace, zajmujące się zmysłowym charakterem odbioru projekcji obrazów filmowych<sup>50</sup>. Rozważania inspirowane teoriami percepcji sformułowanymi przez Merleau-Ponty'ego czy Bergsona niewątpliwie wzbogacają namysł nad cielesnym wymiarem odbioru filmu, niemniej jednak uważam, iż nie można ograniczyć badań nad sensorium kina jedynie do projekcji filmu.

Z inspiracji myślą Merleau-Ponty'ego powstało jak dotąd najbardziej wyczerpujące dzieło, analizujące taktylny odbiór filmów: *Taktylne oko. Dotyk i doświadczenie kinowe* Jennifer M. Barker. Autorka proponuje, by spojrzeć na sytuację kinową jako na kontakt ciała widza z ciałem filmu.<sup>51</sup> Badaczka przedstawia trafne i odkrywcze analizy filmów i mechanizmów ich oddziaływania na ludzkie ciało, a wizja filmu jako ciała, które muska naszą skórę, następnie przenika do mięśni, by dotknąć narządów wewnętrznych, buduje wartościowy model teoriopoznawczy. Jednakże w fenomenologicznym wyjaśnieniu taktylnego doświadczenia filmu brakuje kina, przestrzeni, w której zachodzi owo doświadczenie, i w której oprócz fizycznych przedmiotów kluczową rolę odgrywa także

---

<sup>49</sup>Zob. m. in. W. Benjamin, *Paryż – stolica XIX wieku; Mała historia fotografii; Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] idem, *Anioł historii...*, op. cit.; S. Kracauer, *Kult dystrakcji*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009, s. 207-213; T. Majewski, „Regimenty wstrząsów”, „zmysłowy aparat innerwacji”: Benjamin i Kracauer o kinie oraz przemianach sensorium w nowoczesności, [w:] A. Wierzbicki, M. Kostaszuk-Romanowska (red.), *Spektakle...*, op. cit., s. 168-190; B. Singer, „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje...*, op. cit., s. 143-186.

<sup>50</sup>Zob. zwłaszcza J. M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley–Los Angeles–London 2009; a także: G. Deleuze, *Kino*, Gdańsk 2008; L. Marks, *The Skin and the Film: Intercultural, Embodiment and the Senses*, Durham 1999; Eadem, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis 2002.

<sup>51</sup>Barker za Merleau-Ponty'm buduje definicję filmowego *corpus*, które bynajmniej nie jest antropomorficznym konceptem. Widz i film spotykają się na przecięciu percepcji i ekspresji, które to aktywności zanurzone są w znaczeniu świata: „Widz i film dzielą pewne sposoby bycia, widzenia i chwytania świata, mimo ogromnej różnicy między człowiekiem a maszyną, pierwszym jako krwią i tkanką, a drugim jako światłem i celuloide.” (s.8) To, co ogląda widz, kiedy idzie do kina, to „film, który patrzy” (*film seeing*), ujawnia swą percepcję i ekspresję, rozciągniętą w czasie. Barker w trzech rozdziałach opisuje poszczególne rodzaje dotykowego kontaktu z filmem. Dzieli je na te działające na skórę, na mięśnie i na wnętrze, stopniując intensywność cielesnego doznania. Badaczka przywołuje filmy Tarkowskiego, Lyncha, Katona, Lindera, braci Marx. Jej rozważania są bardzo ciekawe i spójne, stanowią wyjątkowe opracowanie taktylnego modelu recepcji filmu. W ujęciu Barker jednakże chodzi o cielesny kontakt z filmem, a nie z kinem jako przestrzenią. Zgodnie z jej koncepcją dotykalne spotkanie ciała widza z ciałem filmu możliwe jest w wypadku szczególnych obrazów, w zależności od sposobu ich zaprezentowania, zmontowania i nasycenia znaczeniami.

światło, dotykające widza. Stąd też moje badania idą nieco innym nurtem niż rozważania Barker, ponieważ pragnę skupić się na przestrzennych aspektach kina rozumianego szerzej niż dzieło filmowe.

Zgodnie ze źródłami i podstawowymi założeniami antropologii zmysłów należałoby równie uważnie przyjrzeć się architekturze i wystrojowi kina, a także jego usytuowaniu w planie urbanistycznym, wychodząc od materialnego wymiaru kinowego doświadczenia. Dopiero w konkretnym, czasoprzestrzennym usytuowaniu spotkania z kinem zauważyć można w pełni bogactwo doznań, jakie ono oferuje. Dlatego też pragnę wesprzeć kinową antropologię zmysłów metodą zaczerpniętą z dziedziny, w której badacz ma przede wszystkim do czynienia z przedmiotami materialnymi, na podstawie których może rekonstruować proces zmysłowego poznania. I choć z biegiem czasu archeologia – bo o niej mowa – stała się również konceptem refleksji teoretycznej, nie straciła nigdy swego związku ze sferą materialną.

Historia kina stanowi dziedzinę badań archeologicznych od lat sześćdziesiątych XX wieku. Przedmiotem jej zainteresowania są przede wszystkim aparaty wykorzystywane w praktykach ekranowych, poprzedzających pojawienie się kinematografu, takich jak projekcja i animacja obrazów, a także dążenie do uzyskania za ich pomocą iluzji rzeczywistości<sup>52</sup>. Archeologia mediów stanowi krytykę narratywistycznej historii aparatów technicznych. Nowe dociekania odsłaniają nagromadzone w toku dziejów prefiguracje kina, które jako takie ukonstytuuje się po wynalezieniu i rozpowszechnieniu kinematografu. Ich fundamentem jest nie tylko historia techniki i nauki, ale analiza filozofii, literatury, sztuki oraz obyczajów dawnych epok. Liczne mody kulturowe, w których przejawiało się zainteresowanie fenomenami prekinowymi, dokumentują zapotrzebowanie na doznania, których nowoczesnemu człowiekowi dostarcza kino. Popularność pokazów latarni magicznej, seansów fantasmagorii, spektakli cieni czy programów fotoplastykonu przygotowała odbiorców na wykrystalizowanie się kina *in sui generis*.

---

<sup>52</sup> Zob. m. in. C. W. Ceram, *Archéologie du cinéma*, Plon 1966 ; W. Ernst, *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002, A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom I: Kino nieme*, Kraków 2009 ; L. Mannoni, D. Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Editions de la Martinière, Paris 2009 ; J. Vivé, *Prélude au cinéma. De la préhistoire à l'invention*, L'Harmattan 2006; S. Zielinski, *Archeologia mediów*, Warszawa 2010. Syntetyczne ujęcie dziejów myśli archeologicznej w dziedzinie studiów nad mediami: patrz A. Nacher, *Negocjacje protokołu. Dlaczego warto kreślić odmienne historie nowych mediów?*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Granice kultury*, Katowice 2010, s. 544-559.

W tytule monumentalnej monografii poświęconej genealogiom mediów, Siegfried Zielinski wprowadza w 2002 roku termin „archeologia mediów”<sup>53</sup>. Badacz przyznaje, iż do zagłębienia się w „głęboki czas” mediów skłoniła go – paradoksalnie – refleksja nad nowymi mediami, kiedy to nieufnie podchodził do nieco arbitralnego podziału na „nowe” i „stare”<sup>54</sup>. Odrzucił więc linearną, ewolucjonistyczną historię wynalazków, które miały prowadzić do wynalezienia kinematografu, a następnie jego unowocześniania poprzez zastosowanie najnowszych technologii cyfrowych. Zainspirowany twórczością Brunona Schulza i przekonany, iż nauka przynależy do świata poetyckiego, zwrócił się w stronę projektów marginalnych, zapomnianych przez główny nurt historiografii, pozostających na bocznych torach w ciągu rozwoju kolejnych wynalazków. W łacińskich manuskryptach przechowywanych w europejskich bibliotekach i archiwach odnalazł źródła dzisiejszej techniki i praktyk medialnych, choć wydawały się one bardzo od siebie odległe:

„Powiązania dwóch heterogenicznych światów, z jednej strony idealnie wypolerowanych powierzchni najnowszych mediów, a z drugiej pokrytych pleśnią, zatęchłych i magicznych światów, objawionych w tekstach pisanych trudną łaciną i opatrzonych nadmierną ikonografią, stały się pasją, która wciąż konsumuje cały mój czas.”<sup>55</sup>

Zielinski porusza się między tymi światami nieograniczony linearną wizją przyczynowo-skutkową, co pozwala mu dostrzegać „szczęśliwe znaleziska” (*fortuitous finds*), z których żadnemu nie przypisuje dominującej roli w tworzeniu wciąż nowszych mediów.

Jednym z najważniejszych adeptów archeologicznego projektu Zielinskiego jest inny niemiecki naukowiec, Wolfgang Ernst. Wspominam o nim z uwagi na metaforę archiwum, którą badacz posługuje się, aby zobrazować teren wykopalisk medialnych<sup>56</sup>. W erze wszechogarniającej manii przechowywania danych na nośnikach cyfrowych Ernst wraca do tradycyjnych archiwów, które zainspirowały postmodernistyczne koncepcje Foucaulta czy Derridy. Wedle archeologa mediów, archiwum jako figura myśli czerpie z zasady organizującej fizyczne archiwa:

---

<sup>53</sup>Sam Zielinski dość szybko porzucił termin “(an)archeologia” z uwagi na jego negatywne konotacje z wywiedzioną z myśli Foucaulta ideologią władzy. Badacz przyjął koncept „wariantologii”, by w pełni oddać istotę dziedziny swych dociekań, w której nieustannie dochodzi do zmian i alternacji.

<sup>54</sup>Zob. D. Senior, *Interview with Siegfried Zielinski*, <http://rhizome.org/discuss/view/20967/>.

<sup>55</sup>*Ibidem*.

<sup>56</sup>Zob. W. Ernst, *Die Rumoren...*, op. cit.; G. Lovink, *Archive Rumbblings. Interview with German media archeologist Wolfgang Ernst*, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0302/msg00132.html>.



„Podczas gdy historiografia jest ufundowana na teleologii i narracyjnym zamknięciu, archiwum jest nieciągłe, porwane. Jak każdy typ banku danych, ustanawia relacje nie w oparciu o łańcuch przyczynowo-skutkowy, lecz poprzez sieci. [tłum. J.B.]”<sup>57</sup>

W konsekwencji, archeologia mediów wychodzi od spotkania z materialnymi przedmiotami („kartezjańskimi obiektami”, jak mówi Ernst), by przejść do analiz natury społecznej, ekonomicznej i filozoficznej. Praca w archiwum pozwala na dosłowne dotknięcie historii, gdyż opiera się na cielesnym kontakcie ze świadectwami przeszłości<sup>58</sup>.

Przekonana o słuszności tego podejścia, poświęcam część pracy rozważaniom o archiwum filmowym jako miejscu materialnego kontaktu z filmem. Także konceptualny wymiar archiwum ma kapitalne znaczenie dla metody, jaką się posługuję. Wybieram poszczególne obrazy i teksty, nie próbując dopasować ich do żadnej tezy sformułowanej w duchu teleologicznej narracji. Poruszam się po dziedzinie sensorium kina jak po archiwum, w którym różne typy przedmiotów pozostają w relacji fizycznej bliskości.

Na podobieństwo archeologii wiedzy zaproponowanej przez Michela Foucaulta<sup>59</sup> obrałam sobie za cel eksplorację archiwum dyskursu o kinie. Wizja nauki, jaką prezentuje francuski antropolog, nie tworzy zamkniętej i systematycznej metodologii, lecz działa jako

„zbiór wypowiedzi rzeczywistych, usytuowanych w czasie. Z ich konkretnym charakterem wiąże się indywidualizacja: dyskurs jest zawsze powiązany z tym, kto go wypowiada”.<sup>60</sup>

Badanie tak zdefiniowanego dyskursu opierać się będzie na krytycznej metodzie gromadzenia i analizy konkretnych fragmentów. Nie sytuują się one na osi diachronii, lecz pozostają w rozproszeniu, rozlokowane w różnych miejscach pola zainteresowania. Można wyodrębnić dyskursy związane z poszczególnymi dziedzinami wiedzy, zależne od właściwych im instytucji, jednakże w żadnej domenie (choć Foucault zajmuje się przede wszystkim naukami

---

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Por. E. Konończuk, *Historia jako spektakl zmysłów*, [w:] A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszk-Romanowska (red.), *Spektakle...*, op. cit., s. 39.

<sup>59</sup> Korzystanie z narzędzia interpretacji, wypracowanego przez Foucaulta, może wywołać sprzeciw, zwłaszcza w kontekście epistemologicznych przekonań myśliciela, który odbiera podmiotowi autonomię i roztopia go w płynnym świecie, gdzie podmiot miesza się z przedmiotem. Jednak zanim Foucault przeszedł na stronę Bataille’a i Barthesa, w okresie klarowania się jego koncepcji dyskursu i archeologii, stanowisko względem procesu poznania nie było jeszcze tak ewidentne. Zob. M. Jay, *Pieśni...*, op. cit., s. 558-559.

<sup>60</sup> A. Leśniak, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010, s. 14-15.

humanistycznymi) nie występuje jedynie słuszny, dominujący język. Dlatego też dyskurs pozwala się poznać jedynie jako konfiguracja relacji między poszczególnymi fragmentami, sieć interakcji pomiędzy podmiotami wypowiadającymi się o danym przedmiocie. Przedmiotem archeologii

„są konkretne wypowiedzi, teksty, zbiory zdarzeń, a nie znaczenia, do których dyskurs miałby odsyłać, czy świadomość piszącego pomiotu. Archeologia nie opiera się na założeniu o ciągłości tego, co historyczne, ma być opisem rozproszenia zdarzeń.”<sup>61</sup>

Foucault odrzuca dotychczasowe ramy epistemologii wyznaczone przez przekonanie o historycznym rozwoju idei. W nowym ujęciu aktywność poznawcza realizuje się poprzez archeologiczne badanie rozproszonych fragmentów dyskursu<sup>62</sup>.

Zwracam się ku metodzie archeologicznej, aby zbliżyć się do poznania sensorium kina przejawiającego się w doznaniach kinematograficznych. Opieram się na rozproszonych fragmentach dyskursu o kinie, na podstawie których spróbuję zrekonstruować poszczególne warstwy myśli i interpretacji. Powtarzane od ponad stu lat pytanie: „Co to jest kino?” pozostaje wciąż bez jednoznacznej odpowiedzi. Niniejsza rozprawa pomyślana została jako archeologia dyskursu „kinomiłosnego”, na wzór modelu wyznaczonego przez Rolanda Barthes’a<sup>63</sup>. Ponieważ poznanie nieciągłego możliwe jest jedynie na sposób nieciągły, praktyka archeologiczna skutkuje powiększaniem zbioru rozproszonych elementów. Moje badania włączam więc w bogate archiwum dyskursu o zmysłowości kina, mając nadzieję, iż praca niniejsza stanie się kiedyś obiektem dalszej eksploracji archeologicznej w duchu antropologii zmysłów.

---

<sup>61</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>62</sup> Projekt Foucaulta, by filozofię nauki przełożyć na archeologię wiedzy, znalazł wielu zwolenników także na gruncie poszczególnych dziedzin humanistyki. Szczególny oddźwięk wywołał zwłaszcza w obrębie przeżywającej kryzys historii sztuki, ograniczonej podejściem historycznym i ewolucyjnym, uniemożliwiającej mówienie o obrazach, które nie pozwalały zamknąć się w ramach tradycyjnej sytuacji estetycznej. Zob. H. Belting, *Antropologia...*, op. cit., A. Leśniak, *Obraz płynny...*, op. cit.

<sup>63</sup> Zob. R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999.

## Rozdział II

### WCHODZĄC DO KINA. O PEWNYM MIEJSCU W MIEŚCIE

#### 1. DOZNAWANIE KINA

*Kino jako przedmiot pożądania – „Wielkomiejski erotyzm” – Atrakcyjność kina i kino atrakcji – Miasto w przededniu pierwszego pokazu filmowego – Doświadczenie kina: kontemplacja czy percepcja rozproszona?*

#### 2. (NIE) PATRZĄC NA EKRAN

*O projekcji (nie)widzia(l)nej według Edwarda Hoppera – Z perspektywy widza – Różne porządki patrzenia – „Tekstury oświetlonego powietrza” – (Nie)przedstawiające światło obrazu – „Czerń kina” i ekranowe światłocienie*

#### 3. PRZESTRZENIE DOTYKU

*Dotknąć kina – Dotknąć filmu – Dotknąć światła*

## 1. DOZNAWANIE KINA

*Kino jako przedmiot pożądania – Wielkomiejski erotyzm – Atrakcyjność kina i kino atrakcji – Miasto w przededniu pierwszego pokazu filmowego – Doświadczenie kina: kontemplacja czy percepcja rozproszona?*

„Należałem do tych najbardziej nienasyconych, tych, którzy siadają najbliżej ekranu. Dlaczego siadaliśmy tak blisko? Może dlatego, że chcieliśmy jako pierwsi zobaczyć obrazy, jeszcze dziewicze i świeże, zanim przeskoczą płotki kolejnych rzędów. Potem, niczym sztafeta przekazywane od rzędu do rzędu, od widza do widza, aż w końcu wytarte i zużyte, wielkości pocztowego znaczka, wracają do kabiny projekcyjnej. Być może ekran kinowy był dla nas parawanem, który chronił nas przed światem” –

bohater filmu Bernarda Bertolucciego *Marzyciele*<sup>64</sup>, Matthew (Michael Pitt), dwudziestoletni Amerykanin przybywający w roku 1968 w Paryżu, w pierwszych słowach deklaruje swoją przynależność do „masońskiej loży” kinofilów. Słyszymy jego monolog z offu, podczas gdy w kadrze widzimy wnętrze kinowej sali Cinémathèque Française podczas projekcji *Shock Corridor* (1963) Sama Fullera – jak informuje nas głos bohatera. Kamera pokazuje ekran, widownię, twarze widzów zapatrzonych w obrazy, powietrze rozświetlone światłem z kabiny projekcyjnej. Niektóre sylwetki, poza zasięgiem snopa światła, giną w mroku. Wszyscy bez wyjątku chłoną filmowy obraz, większość widzów pali papierosy, których dym miesza się z kurzem, widocznym w świetle projektora. Matthew mówi o sobie, że był jednym z najbardziej spragnionych filmowego obrazu, i aby być jednym z pierwszych, którzy go zobaczą, siadał zawsze z przodu, blisko ekranu. Zgodnie z wyznaniem bohatera kinofile chcieli zobaczyć film jak najszybciej, by obraz był jak najświeższy; Amerykanin jest przekonany, że fizyczna bliskość ekranu zapewnia szybszy dostęp do obrazu. Nie do wszystkich dociera on w tym samym momencie, dalsze rzędy otrzymują już obraz „używany”, zobaczony przez tych z przodu. By nasycić się filmem Matthew skraca dystans do ekranu, z którego uwalnia się obraz, rozpoczyna podróż przez salę, by na koniec wrócić do kabiny projekcyjnej.

---

<sup>64</sup> *Marzyciele* (*The Dreamers*), reż. B. Bertolucci, Francja–USA–Wielka Brytania–Włochy 2003.



Il. 7. Kadr z filmu *Marzyciele*

Oczywiście z racjonalnego punktu widzenia rozumowanie Matthew, wypowiadającego się w imieniu najzagorzalszych kinofilów, jest zupełnie nieuzasadnione. Niemniej jednak ta romantyczna wypowiedź, przesycona fascynacją i pragnieniem kina, pięknie oddaje ducha kinofilii, zrodzonej we Francji lat pięćdziesiątych XX wieku pasji kina. „Cahiers du Cinéma”, kluby filmowe, a przede wszystkim paryska kinemateka to symbole tej pasji, święte miejsca kinofilów, karmiących się filmowym obrazem<sup>65</sup>. W sekwencji rozpoczynającej *Marzycieli* młody Amerykanin wspomina swoją pierwszą wizytę w Cinémathèque Française, zlokalizowanej w Palais Chaillot. Założona przez Henri’ego Langlois’a kinemateka, gdzie w rozkwicie Nowej Fali odbywały się codziennie trzy wieczorne projekcje, do dziś jest ważnym miejscem dla ludzi kina. „Kinemateka jest naszym domem duchowym” – wyznał Martin Scorsese<sup>66</sup>. Bohater *Marzycieli* właśnie tam chłonął obrazy w pierwszych rzędach sali projekcyjnej.

Francuska kinofilia, jak wynika z historycznych relacji, była pasją totalną, gwałtowną, zaangażowaną do granic. Jej siła zadecydowała o ceremonialnym charakterze tego zjawiska kulturowego.<sup>67</sup> Jean-Luc Godard mówił o tym okresie: „Poza kinem nic nie było dla nas ważne”<sup>68</sup>. Kino – wypełniające, a czasem nawet przerastające życie, ważniejsze od

<sup>65</sup> Zob. T. Lubelski, *Nowa fala czyli o pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2001, s. 21-40.

<sup>66</sup> <http://www.cinematheque.fr/fr/informations-institution/association1.html>.

<sup>67</sup> Zob. A. de Becque, *La cinéphilie. Invention d’un regard, histoire d’une culture 1944-1968*, Paris 2003, s. 9-22.

<sup>68</sup> Zob. T. Lubelski, *Nowa fala...*, op. cit., s. 21.

rzeczywistości. W dokumentalnym filmie telewizyjnym poświęconym osobie François'a Truffaut, padają znamienne słowa reżysera:

„Wiem, że istnieje życie prywatne, ale nie dorównuje ono temu w filmie. Film jest bardziej harmonijny, nie ma w nim korków na drogach ani martwych okresów, posuwa się naprzód jak nocny pociąg.”<sup>69</sup>

Kina były miejscami obcowania z filmem – obiektem ogromnej fascynacji, a adeptom kinofilii nie wystarczało oglądanie filmów. O filmach dyskutowano, analizowano je, porównywano... Kinofilia dotyczyła więc nie tylko filmów, ale i ich recepcji, krytyki, pism najważniejszych autorów skupionych wokół *Cahiers du Cinéma*.<sup>70</sup> A wszystko to działo się w salach projekcyjnych, w „czerni kina”. Myślę, że to fakt nie bez znaczenia – najsilniejszy w historii okres zachwyty filmowym medium związany jest nierozzerwalnie z kinem jako miejscem, w którym można było poznawać obrazy. Kopie filmów nie były dostępne, a niektóre seanse – jednorazowe, więc paryska kinomateka dawała czasem niepowtarzalną szansę kontaktu z danym dziełem po raz wtóry<sup>71</sup>. Filmy poznawane przez kinofilów były filmami w kinie, oglądanymi wspólnie z innymi pasjonatami, pochłaniane przez wypełnione sale w oparach papierosowego dymu i kurzu. Dla rzeszy młodych ludzi mapa Paryża skupiała się wokół punktów, w których znajdowały się kina, a w centrum – Musée du Cinéma i Cinémathèque Française, kino było najważniejsze.

Jeden z najważniejszych filmów francuskiej Nowej Fali – *400 batów* Truffaut<sup>72</sup> - traktuje o pierwszych doświadczeniach kinowych młodego człowieka. Dla Antoine'a Doinela (Jean-Pierre Léaud) wyjście do kina wiąże się z nielicznymi w jego nastoletnim życiu chwilami radości, beztroski, uśmiechu, a przede wszystkim – wolności. Do kina wybiera się na wagary z przyjacielem, wydając na ten cel pieniądze przeznaczone na posiłek w szkolnej stołówce. Wspólne wieczorne wyjście na film jest również jedynym momentem, w którym rodzina bohatera jest razem, nie ma kłótni i złośliwych docinków, choć widz wie, iż dobra wola matki Antoine'a nie jest szczerą. Warto jednak przypomnieć, iż wspólny wypad na wieczorny seans ma w sobie coś ze świątecznego nastroju – ładne ubranie, podróż samochodem, wspólne żarty i miłe słowa.

---

<sup>69</sup> *François Truffaut: autobiografia (François Truffaut: une autobiographie)*, reż. A. Andreu, Francja 2004.

<sup>70</sup> Zob. A. De Baecque, *La cinéphilie...*, op. cit., s. 22.

<sup>71</sup> Zob. <http://film.onet.pl/F,9828,1148546,1,artykul.html>.

<sup>72</sup> *Czterysta batów (Les quatre cents coups)*, reż. F. Truffaut, Francja 1959.



Il. 8. Kadr z filmu *Czteryście batów*

W *Marzycielach* pobrzmiewają doświadczenia reżysera, który przybył do Paryża na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Film osnuty jest również na przeżyciach autora powieści *Marzyciele* Gilberta Adaira, przebywającego w stolicy Francji w trakcie studenckiej rewolty roku 1968. Obydwaj twórcy brali udział w seansach kinemateki i poznali atmosferę kinofilii. Sekwencja otwierająca film Bertolucciego jest jedną z najpiękniejszych scen opowiadających o kinie. Dla Matthew projekcja jest doświadczeniem zmysłowym, chłopak czuje wręcz fizyczną bliskość filmu, a obrazy wychodzące z ekranu budzą jego pożądanie i zniecierpliwienie. W monologu Amerykanina nie pada wprawdzie słowo „dotyk”, jednakże ciśnie się ono na usta z nieodpartą siłą, gdy obserwuję ujęcia sali Cinémathèque Française. Widzowie wpatrują się zahipnotyzowani w ekran szeroko otwartymi oczyma, z rozchylonymi ustami, zastygają w pozach pełnych napięcia. Kinowy seans jest doświadczeniem sensualnym, erotycznym, co potwierdza Adair, naoczny świadek seksualnego nastroju końca lat sześćdziesiątych:

„Nagle młodzi ludzie zaczęli odkrywać swoje prawa i wolność seksualną. Chodzenie na filmy było czynnością seksowną, a nie dziwaczną. Truffaut był kinomanem, a równocześnie był przystojny i w dobrym stylu. Kino było dla nas doświadczeniem prawie erotycznym. Filmy, które oglądaliśmy pochodziły ze starego Hollywood i były

bardzo wstrzemięźliwe. Nawet jeśli były sugestywne, a czasem nawet sprośne, to nigdy nie mogły mówić o tych sprawach wprost.”<sup>73</sup>

Chodzenie do kina w tamtych latach było jednym z przejawów rewolucji obyczajowej, a seanse przesycane zmysłowymi wrażeniami i odbierane całym ciałem pozostawiały w widzach niezatarty ślad. Dwuznaczne, kazirodczne gry Isabel (Eva Green) i Théo (Louis Garrel): powtarzanie filmowych dialogów i gestów, działania inspirowane i podejrzone w filmach – świat kina przenikał przez ekran do prawdziwego życia, które wymieszane z filmowymi obrazami nie wydawało się jednak już tak prawdziwe. Obcowanie z (im)materią kinowego światła przedstawione w pierwszych ujęciach *Marzycieli*, sformatowało postawę odbiorczą bohaterów wobec świata: kino stało się życiem, życie stało się kinem.

Przez kadry zapatrzonych w film widzów Cinémathèque Française w *Marzycielach* prześwituje fascynacja erotyczna, o której Adair mówi wprost. Kino jest przestrzenią naerotyzowaną, nie tylko ze względu na treści filmów, pokazujących i pozwalających patrzeć na różne obrazy, ale i ze względu na nasyoną zmysłowością salę, gdzie w ciemnościach spotykają się różni ludzie. Nie tylko ich oczy, patrzące na ekran, ale też ich ciała, odczuwające różne bodźce, jakie płyną z ciemności kina.

Roland Barthes w krótkim artykule ujawniającym niezwykłą wrażliwość autora na sensorium sali kinowej analizuje erotyczne aspekty filmowej projekcji<sup>74</sup>. Filozof porównuje stan osoby udającej się na seans do warunków zaistnienia hipnozy. Impulsem pójścia do kina jest „bezczyńność, czas wolny, stan gotowości”<sup>75</sup>. Widz kinowy jest więc dzieckiem modernizmu i wielkiego miasta, w którym oszołomienie wielorakością podniet zmysłowych idzie w parze z rozproszoną percepcją, spowalniającą odbiór dynamicznej przestrzeni miasta. Mieszkaniec nowoczesnego miasta, trochę jak *flâneur*, ospale przemierza się po ulicach. W takim stanie wchodzi do kina, gdzie spotyka innych widzów, gotowych na hipnozę seansu.

Bezczyńność, czas wolny, a także gotowość. Słowa dwuznaczne, zwłaszcza to ostatnie. Gotowość na co? Na to, co czeka za drzwiami do sali projekcyjnej, na ekranowe obrazy, tworzone pociągającą smugą światła w miękkiej ciemności. Według Barthes’a to właśnie w czerni seansu leży źródło erotyki, jaką emanuje kino:

---

<sup>73</sup> <http://film.onet.pl/F,9828,1148546,1,artykul.html>.

<sup>74</sup> R. Barthes, *Wychodząc z kina*, [w:] W. Godzic (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, Kraków 1993, s. 157.

<sup>75</sup> Ibidem.



„Co oznacza „czerń” kina? [...] Czerń nie jest jedynie samą substancją marzenia [...]; jest ona także kolorem rozproszonego erotyzmu [podkreślenie moje]; przez zagęszczenie ludzi, przez brak światowości [...], przez obsunięcie położenia ciał (iluz widzów w kinie zanurza się w swym fotelu jak w łóżku, rzuciwszy płaszcze i oparłszy stopy na siedzeniu z przodu), sala kinowa (obecnego typu) jest miejscem stanu gotowości i ten właśnie stan gotowości (bardziej niż poszukiwanie przygód miłosnych) i beczynności określają najlepiej nowoczesny erotyzm [...], ten wielkomięjski.”<sup>76</sup>

Kino zatem jako laboratorium „nowoczesnego erotyzmu”, ze wszystkimi aspektami cielesnego postrzegania przestrzeni projekcji, z bliskością innych widzów. Włoska badaczka historii kin(a) Giuliana Bruno przypomina o nieprzyzwoitości, za jaką uważano kinowe seanse, traktowane często jako pretekst do potajemnych schadzek<sup>77</sup>. Erotyka drzemie w sali, z chwilą wyłączenia światel ogarnia widza jak kinowa ciemność, współgrając z jego nastrojem podniecenia i wyczekiwania przed wejściem do budynku. Wiąże się więc zarówno ze stanem widza, który wchodzi do sali projekcyjnej, jak i z właściwościami przestrzeni samej sali. Zgaszone lampy, pełna napięcia cisza, magiczny trójkąt światła kierowanego z projektora na ekran – przestrzeń filmowego seansu wypełniona jest niebywałym ładunkiem erotyki. Kino jest miejscem bardzo zmysłowym, angażuje nie tylko wzrok i słuch.

Kinofilia narodziła się pięćdziesiąt lat po pierwszym pokazie filmowym, ale w tym samym miejscu. To w Paryżu – według legendy – miała miejsce pierwsza publiczna projekcja kinematografu, a później założono w tym mieście La Cinémathèque. Dla francuskich kinomanów ważne były również napięcia na linii Paryż – Hollywood, Europa – Ameryka, gdyż to właśnie amerykańska historia filmu w dużej mierze ukształtowała nowe medium i w sposób istotny wpłynęła na rozwój sztuki filmowej. Klasyczne kino hollywoodzkie było punktem odniesienia nowofalowych filmowców rozwijających strategię kina autorskiego na tle historii gatunków i star systemu. Także początki kina odżyły na nowo w czasach nowofalowego upojenia; dla Henri Langlois’a kino nieme stanowiło podstawę repertuaru kinemateki. Potrzeba więc było szczególnego momentu w historii filmu, by z pełną świadomością tworzyć pełną pasji historię filmowych dokonań i analizować techniczny arsenał środków wyrazu, jakie film wypracowywał przez te wszystkie lata. Równocześnie

---

<sup>76</sup> Ibidem, s. 157-158.

<sup>77</sup> Zob. G. Bruno, *Streetwalking around Plato's Cave*, „October”, 1992, Vol. 60 (Spring, 1992), s. 128, <http://www.jstor.org/stable/779037>.

potrzeba było także odpowiedniego momentu w historii kina – miejsca obcowania z filmem. Kinofilia wzmocniła model odbioru filmu opierający się na uczestnictwie w kinowej projekcji: filmy potrzebowały swojej świętej przestrzeni. Pierwsza sala „oficjalnej” kinemateki przy avenue de Messine, mieszcząca 60 osób<sup>78</sup>, przyjęła eksplozję zmysłowych doznań, w jakie obfitował seans dla kinomanów:

„To w doświadczeniu kinowym zawarta jest bardziej intensywna, głębsza forma pożądania. Ważniejsze od tego, co przyswoiliście sobie w kinie, było doświadczenie poddania się, uniesienia przez to, co pokazano na ekranie. Chcieliście być uwiedzeni przez kino.”<sup>79</sup>

Susan Sontag w powyższej wypowiedzi udowadnia, iż napięcie erotyczne jest nierozzerwalnie związane z filmowym seansem. Pojawienie się pierwszych kin spotkało się z dwuznacznym przyjęciem społecznym. Wątpliwości wzbudzał przede wszystkim charakter kina jako miejsca kolektywnego, w którym spotkać się mogli przedstawiciele różnych klas społecznych. Kino poszerzyło również zakres mobilności kobiet, które mogły swobodnie chodzić już nie tylko do domów towarowych, ale i na filmowe seanse. Przestrzeń kina stanowiła więc miejsce spotkań, w którym nakładały się przeżycia intymne (indywidualny odbiór filmu) i zbiorowe (skoro chodzenie do kina było rozrywką zbiorową miejskiej społeczności). Giuliana Bruno zwraca uwagę na niezwykle ładunek erotyzmu, jaki wytwarza przestrzeń kina:

„W tych przestrzeniach szerzącego się erotyzmu «konsumowanego» przez zbiorowość, jednostki różnych środowisk, klas, miejsc i płci są transgresyjnie umieszczane w bliskim kontakcie [*put in close «touch»*], dzielą czasową intymność w przelotnych spotkaniach.”<sup>80</sup>

Wydaje się więc, iż nawet narracyjność filmu nastawiona na zawłaszczenie postrzeżeń widza i ograniczenie ich do pola obrazowości nie jest aż tak silna, by przekreślić odniesienie do fizycznej przestrzeni projekcji.

---

<sup>78</sup> Zob. T. Lubelski, *Nowa fala...*, op. cit., s. 32-33.

<sup>79</sup> S. Sontag, *Wiek kina*, „Kwartalnik Filmowy” 1995-1996 nr 12-13, s. 21.

<sup>80</sup> G. Bruno, *Streetwalking...*, op. cit.

Funkcjonowanie „maszyny społecznej”<sup>81</sup> kina zakłada bowiem, iż film – ze wszystkimi swoimi cechami wynikającymi z zasady powstawania fotograficznej reprezentacji oraz tworzenia obrazowych narracji – zostaje pokazany w odpowiedni sposób w odpowiednim środowisku: zarejestrowane obrazy „uwidzialnione” są za pomocą światła na ekranie w ciemnej sali, a filmowy seans zakłada współuczestnictwo wielu widzów<sup>82</sup>. Sytuacja odbiorcza filmu nie ogranicza się zatem do wzrokowej recepcji światłobrazowej narracji, lecz zostaje umiejscowiona w konkretnej przestrzeni przy współudziale innych oglądających. Kinowe doświadczenie zlokalizowane jest na granicy świata indywidualnego, wręcz intymnego – biorąc pod uwagę naerotyzowanie przestrzeni projekcyjnej – i zbiorowego, rządzącego się prawami społecznego wzoru filmowego seansu. Bruno podkreśla związek wizyty w kinie z praktyką *flânerie*, która zawiera w sobie napięcie między indywidualnym postrzeganiem świata (miasta) a masowym uczestnictwem w kulturze:

„Kinowa «przestrzenna wizualność» [*spatiousity*] fizycznie wzmaga ten dynamizm [pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, JB], wydobywając także fantazmatyczne zmiany, jakie zachodzą między wnętrzem a zewnątrz. Ufundowane na fizycznym/emocjonalnym doświadczeniu zarówno intymności jak kolektywności, bycie widzem filmowym pozostaje na granicy wnętrza/zewnątrz.”<sup>83</sup>

Termin „spatiousity”, jakiego używa Włoszka, jest bardzo bliski mojemu intuicyjnemu przekonaniu o nierozzerwalnym połączeniu filmu jako projekcji z kinem jako miejscem. Wnętrze i zewnątrz sali pozostają w ścisłym związku. Istota kinowego dyspozytywu objawia się na przecięciu linii światła i cieni, wektorów strumienia obrazów z projektora i dróg przemieszczania się wszelakich bodźców sensorycznych sali projekcyjnej.

Film Victora Erice *Duch roju*<sup>84</sup> rozpoczyna się w chwili przyjazdu wędrownego kina do małego, hiszpańskiego miasteczka w latach trzydziestych XX wieku. Pojawienie się furgonetki operatora wzbudza entuzjazm wśród dzieci, a pierwsze słowa, jakie padają w filmie to okrzyki „Film przyjeżdża! Film przyjeżdża!”. Radość i niecierpliwość dzieci kontrastuje ze spokojem miasteczka, ukazanego w kilku statycznych ujęciach. Seans objazdowego kina wprowadza na moment poruszenie wśród mieszkańców: po recytowanym

<sup>81</sup> Zob. J-L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Widzieć, myśleć, być: technologie mediów*, Kraków 2001, s. 448.

<sup>82</sup> Por. m. in. A. Gwóźdź, *Skąd się...,* op. cit.

<sup>83</sup> G. Bruno, *Streetwalking...*, op. cit., s. 124.

<sup>84</sup> *Duch roju* (*El espíritu de la colmena*), reż. V. Erice, Hiszpania 1973. Cytaty w moim tłumaczeniu na podstawie angielskiej listy dialogowej z wydania DVD.

ogłoszeniu do pustego budynku zaczynają się schodzić widzowie. Kamera ujmuje frontalnie ekran, namalowany na ścianie sali specjalnie na potrzeby kina objazdowego. Biały prostokąt w czarnej ramie, w zupełnie pustym pomieszczeniu. Każdy przychodzi z własnym krzesłem; schodzi się niemal cała społeczność, dzieci i dorośli. Operator zachwala film jako „wspaniały”, „fantastyczny”, „piękny”. Będzie wyświetlał *Frankensteina* z 1931 roku, w reżyserii Jamesa Whales’a. Widz Erice będzie miał okazję zobaczyć również fragmenty tego filmu, gdyż hiszpański twórca stosuje strategię „filmu w filmie”.

Rozpoczyna się seans, kamera pokazuje moment włączenia aparatu projekcyjnego. Słychać charakterystyczny terkot projektora. W kadrze widzimy ekran, a na nim pojawia się oryginalny prolog *Frankensteina*. Następnie kamera przesuwa się po twarzach widzów, dzieci mają rozchylone usta i szeroko otwarte oczy, starszy mężczyzna zapala papierosa, kobieta w skupieniu patrzy i słucha. Po zakończeniu prologu następuje sekwencja ujęć związana z jednym z bohaterów *Ducha roju*, powracającym do domu z pasieki. Przechodzi on obok kina. Następnie widzimy starszego pszczelarza w jego domu, ale w ścieżce dźwiękowej słyszymy monolog doktora Frankenstein. Czy głos z projekcji jest aż tak mocny, że niesie się po miasteczku? Być może, film nie daje jasnej odpowiedzi. Kamera znów wraca do kina, ujmując najpierw frontalnie wejście do budynku. Miasteczko dalej jest bardzo statyczne; przed drzwiami kina zastygli dwaj mężczyźni. Jeden przykład ucho do drzwi. Kamera przechodzi do wnętrza, panoramując najpierw z boku widownię, pogrążoną w cieniu, którego górne obszary rozjaśnia niebieski stożek światła projekcyjnego. W kadrze znów pojawiają się ujęcia z *Frankensteina*, nie wypełniają całej ramy, widzimy ekran kinowy, ale i powierzchnię ścian wokół oraz głowy widzów. Przez kolejnych kilka minut naprzemiennie pojawiają się ujęcia ekranu i publiczności, żywo reagującej na akcję filmu. „Kinowa” sekwencja obrazu Erice kończy się dialogiem dwóch dziewczynek: „ - Isabel, dlaczego on ją zabił? – Powiem ci później”.



Il. 9. Kadr z filmu *Duch roju*

Ascetyczne kino, jakie funkcjonuje w maleńkim hiszpańskim miasteczku, to w zasadzie laboratorium kinowości, w którym zaobserwować można istotę kinowego dyspozytywu. Kino ukazane przez Erice jest minimalistyczne, a jednak zawiera w sobie najważniejsze składowe seansu: ekran, zamkniętą, wyciemnioną przestrzeń, grupę widzów, projekcję filmową. Tylko tyle – i aż tyle – potrzeba, by zaistniało kino. *Duch roju* przedstawia kino wyczekiwane, które stanowi ważne i wspólne doświadczenie dla mieszkańców miasteczka. Równocześnie – co sygnalizują zbliżenia twarzy poszczególnych widzów – każdy zgromadzony przeżywa film indywidualnie, na twarzach malują się silne emocje. Film jest zarówno przeżyciem, jak i wydarzeniem na skalę społeczną – przyjazd operatora ma w sobie coś świątecznego, a na pewno szczególnego, wprowadza ruch i dynamikę do spokojnego życia. Rozmowy mieszkańców z operatorem świadczą o cykliczności jego przyjazdów, wyznaczającej rytm oczekiwania na kolejny film, jaki przywiezie.

Gdy porównuję fragment filmu Erice z sekwencją otwierającą *Marzycieli*, zauważam wiele podobieństw między dwoma przedstawieniami kinowego seansu. W filmie Bertolucciego kamera przenosi uwagę z ekranu na widownię, rejestrując zapatrzanie widzów. Penetruje też przestrzeń sali, ukazuje dym z papierosów, kurz, różne zachowania publiczności. Wizja kinofilii nie ogranicza się do fascynacji tylko i wyłącznie filmem, jest nierozdzielnie związana z wnętrzem sali projekcyjnej. Podobnie dla społeczności miasteczka w *Duchu roju*, gdzie pojawienie się filmu wymaga uruchomienia prowizorycznego kina, które stoi puste w oczekiwaniu na publiczność i seans. Sala kinowa w *Marzycielach* jest równie minimalistyczna jak kino u Erice – pasjonatom filmu potrzeba ciemnej sali, ekranu i współtowarzyszy kinowego doświadczenia.

Zanim jednak wędrowni operatorzy zaczęli rozwozić kopie filmowe, by powoływać do istnienia kina na czas seansu, zanim powstała paryska kinemateka, projekcje filmów wpisywały się w nieco inną przestrzeń. Kino jako sala projekcyjna, zaciemniona, odizolowana od świata zewnętrznego, prezentująca filmy grupie widzów, powstało dopiero około roku 1906-1907. Przez pierwsze dziesięciolecie funkcjonowania „filmu” w kulturze produkty nowej technologii, jak i same aparaty można było oglądać w miejscach, które już wcześniej służyły różnego rodzaju rozrywce: w kawiarniach, wodewilach, na jarmarkach, w cyrkach, teatrach itp. Z jednej strony widownię interesowało nowe medium ze względu na obrazy, realizujące iluzję ruchu, z drugiej strony ciekawostkami godnymi uwagi były same aparaty projekcyjne, których przed powstaniem kin we współczesnym tego słowa znaczeniu

nie ukrywano. Poszczególne pokazy reklamowane były przy użyciu nazwy aparatu, publiczność chodziła na demonstracje kinematografu, biografu, vitaskopu.<sup>85</sup>

Ten krótki okres egzystencji filmu w przestrzeniach „niekinowych” wydaje się bardzo znamieny dla późniejszego rozwoju dyspozytywu kinowego. Tom Gunning, a z nim inni badacze, łączą ten szczególny okres „ekshibicjonizmu” kina w kontekście rozrywki jarmarcznej i *variétés* z pewną cechą samych filmów: mianowicie z ich „atrakcyjnością”, która poprzedzała rozkwit kina narracyjnego. Pod pojęciem „kina atrakcji” mieszczą się pierwsze filmowe praktyki, klasyfikowane wcześniej jako „aktualności” i „filmy trikowe”. W planie treściowym prezentowały one bądź autentyczne widoki, by zachwycić doskonałością reprezentacji, bądź też fantastyczne zdarzenia, dające dowód na symulacyjne możliwości nowej sztuki. Były popisem możliwości nowego medium – możliwości *pokazywania*:

„Czym dokładnie jest kino atrakcji? Po pierwsze, jest to kino oparte na jakości, którą opiewał Léger: swojej możliwości *pokazywania* czegoś. Skontrastowane z wojerystycznym aspektem narracyjnego kina analizowanego przez Christiana Metza, jest ono kinem ekshibicjonistycznym.”<sup>86</sup>

Pokazuje, nie ukrywając, iż to jest główny jego cel. Co więcej, to wczesne kino obnaża przed widzem mechanizm działania, nie próbuje wyprzeć się, iż jest kinem, burzy iluzję spójnego, reprezentowanego świata. Pierwsze filmy pełne są spojrzeń w kamerę, wprost do widza, jakby chciały uzmysłwić mu, iż to, co widzi, to tylko popis techniki, mistrzowska rejestracja rzeczywistości. Nawet, jeśli w tej rzeczywistości obserwujemy optyczne triki, które wytwarzają fantazmatyczne obrazy: spojrzenie w kamerę to puszczenie oka do widza, którego traktuje się jak ciekawskiego techniki. Dość przypomnieć, iż przedstawiający filmowe projekcje we wczesnym okresie dodawali do filmów własne komentarze, przyspieszali lub zwalniali tempo przesuwu taśmy, a więc zupełnie zmieniali „oryginalny” kształt zapisanych ujęć.<sup>87</sup>

Kino traktowano jako ciekawostkę, i to właśnie ciekawość była głównym motorem zaintrygowania publiczności nowym wynalazkiem<sup>88</sup>. Zainteresowanie techniką rejestracji i

---

<sup>85</sup> Zob. T. Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, [w:] *Early Film*, ed. Thomas Elsaesser and Adam Barker, London, 1989, s. 64-65.

<sup>86</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>87</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Skąd...*, op. cit., passim.

<sup>88</sup> Zob. T. Gunning, „Now you see it, now you don't”. *The temporality of the cinema of attractions*, [w:] L. Grieveson, P. Kraemer (ed.), *The Silent Cinema Reader*, Routledge 2004, s. 41-50, [http://www.google.com/books?id=\\_XUqD7ShVIUC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q=&f=false](http://www.google.com/books?id=_XUqD7ShVIUC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q=&f=false).

projekcji, skutkujące odsłonięciem działania aparatu, nie pozostaje bez wpływu na późniejszy model odbioru, który zazwyczaj jest łączony przede wszystkim z istotą kina narracyjnego. Pokazy pierwszych projekcyjnych wynalazków, ze swym ekshibicjonizmem i nachalnym akcentowaniem możliwości *pokazywania*, bez wątpienia nauczyły widzów tego, jak *patrzeć*. Zrozumienie mechanizmu działania projekcji, mimo że rozbijało ciągłość złudzenia obrazów, pomogły wykształcić sposób patrzenia na filmy. Pierwsze filmowe obrazy w istocie nie były aż tak magiczne, jak twierdzi się w romantycznym podejściu do początków kina; nawet niewykształceni widzowie, amatorzy wiejskich jarmarków i pokazów cudów, byli świadomi mechanicznego aspektu wytwarzania „cudownych” wizji, za jakie mógł uchodzić film. Przełom stuleci to okres zachłyśnięcia się techniką, a wielość przeróżnych aparatów znaczyła środowisko życia człowieka nowoczesnego.

Jarmarki i *variétés* oferowały nie tylko wrażenia wzrokowe. Wodewile i inne podobne rozrywki miejskich teatrów wypełnione były przeróżnymi numerami, angażującymi wszystkie zmysły i uwagę publiczności. Numery muzyczne, występy iluzoryczne, projekcje filmowe – wielość sensorycznych podnieci skutkowałą wszechstronną i agresywną stymulacją, jeśli wziąć pod uwagę tempo i dynamikę tych przedstawień. Wczesne kino w całości wpisywało się w politykę rozrywki, opartej na „sensacyjności”:

„Skłonność do żywych i mocnych wrażeń zmanifestowała się najsilniej w powstaniu kina. Od samego początku filmy ciążyły ku «estetyce zdziwienia» [*aesthetics of astonishment*] zarówno jeżeli chodzi o formę, jak i o treść. Dreszcze emocji były istotą zorientowanego na spektakl wczesnego «kina atrakcji» [...].”<sup>89</sup>

Na podstawie powyższych uwag rysuje się obraz „sensacyjnej” kultury, w której pojawienie się filmu i aparatów projekcyjnych nie było niespodzianką, a raczej zjawiskiem doskonale wpisującym się w istniejące już praktyki atrakcji i zmysłowej zabawy. W świetle wodewilowych numerów i jarmarcznych pokazów kino nie jest więc wcale produktem obsesji widzenia, lecz raczej należy do porządku zwiastunów kryzysu „nowoczesnych władz wzroku”<sup>90</sup>. Mimo iż za Légerem uważa się, iż nawet wczesne kino atrakcji skupiało się na *pokazywaniu*, pokazywanie to było przecież rozłożone niejako na części pierwsze; widz mógł

---

<sup>89</sup> Ibidem, s. 179; „*aesthetics of astonishment*” jest określeniem Gunninga, zob. T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] L. Williams (ed.), *Viewing Positions*, Rutgers 1995, s. 114-133.

<sup>90</sup> Zob. M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, [w:] E. Rewers (red.), *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Poznań 1999, s. 79-93.

poznać działanie aparatu, zobaczyć, jak wygląda maszyna, prześledzić zasadę *pokazywania* obrazów. Zanim powstało kino w znaczeniu specjalnie na ten cel przeznaczonej sali, projekcje nie wymazywały kontekstu przestrzennego, nie pogrążały widza w ciemności, kryjącej przed nim świat zewnętrzny. Doświadczenie odbioru pierwszych filmów było zatem bogate w różne bodźce zmysłowe, podobne do tych wodewilowych czy cyrkowych. Oglądanie filmu odbywało się w konkretnej przestrzeni, w której orientował się każdy widz.

Praktyki wyświetlania pierwszych filmów były świadectwem przełamania reżimu wzrokowości, jaki rządził dotychczasowym uczestnictwem w kulturze miasta. Kino wyłoniło się w pełni rozkwitu modernistycznego Paryża. „Stolica XIX wieku” w drugiej połowie stulecia był miastem przenikniętym aktywnością wzrokową. Rozwój gospodarki kapitalistycznej, a wraz z nim postępujący konsumpcjonizm wytworzyły środowisko, w którym centralne miejsce zajęła ekspozycja towarów. Paryż tamtego czasu to świat pasaży, luksusowych przestrzeni handlowych i rozrywkowych, stanowiących ośrodki miejskiego życia. W tę rzeczywistość wzrokowych przynęt, wytwarzanych przez przeszkłone sklepowe wystawy, wkracza film – jako rodzaj widowiska, a następnie pojawia się kino, nowe miejsce w miejskim pejzażu.

Analizy kultury końca XIX wieku wskazują przede wszystkim na prymat postrzegania wizualnego. Teoretyk mediów Jean-Louis Comolli przedstawia różnorodne przyczyny dominacji wzrokowości:

„Druga połowa XIX wieku pogrążona jest w istnym szaleństwie widzialności. Stanowi to, rzecz jasna, rezultat społecznej multiplikacji obrazów: [...] gazeta, zalew druku, karykatur itd. Efektem jest również swego rodzaju geograficzne przedłużenie obszaru tego, co widzialne i dające się przedstawić; [...] cały świat staje się nagle widzialny i zawłaszczony jednocześnie.”<sup>91</sup>

W paryskich pasażach obrazy wręcz eksplodują, drażniąc zmysł wzroku przechodniów. W konsekwencji powstaje nowy typ obywatela miejskiego: spacerowicz-obszernik, nazwany przez Charlesa Baudelaire’a *flanerem*. Doświadcza on miejskiego pejzażu na sposób nomadyczny<sup>92</sup>, jest bytem w ruchu, idzie z prądem dynamiki miasta. Już etymologia francuskiego słowa *flâneur*, pochodzącego od czasownika *flâner*, wskazuje na mobilny tryb

---

<sup>91</sup> J.-L. Comolli, *Maszyna...*, op. cit., s. 449.

<sup>92</sup> Zob. K. Lehari, *Metaforyczny pejzaż miejski*, [w:] E. Rewers (red.), *Przestrzeń...*, op. cit., s. 72. Badaczka wyróżnia w metaforycznie przeżywanym pejzażu miejskim dwa typy egzystencji: lokalny i nomadyczny.



życia flanera, mobilny w szczególny sposób – powolny, włóczęgowski, nieśpieszny, tułaczy. Słownik języka francuskiego tak definiuje czasownik *flâner*: *przechadzać się bez pośpiechu, przypadkowo, zdając się na wrażenie i na spektakl chwili*<sup>93</sup>. Ważne dla tej definicji jest zaakcentowanie szczególnego nastawienia, szukania momentalnej spektakularności. Postawa zorientowania się na spektakl jest kluczowa dla wielu refleksji na temat funkcjonowania kina w pejzażu miejskim. Film został na początku wpisany w porządek różnego rodzaju widowisk, stanowiących codzienne życie mieszkańców miasta.

Na pierwszy plan zmysłowego doświadczenia obserwacji miasta wysuwa się patrzenie. Jest ono głównym medium komunikacji i utowarowienia rzeczywistości, nakłania przechodniów do wzrokowej konsumpcji, zbliżając zakupy do licznych aktywności kulturalnych:

„Chodzenie na zakupy, podobnie jak inne dziewiętnastowieczne formy wędrówki – wyjście do muzeum, na wystawę, zorganizowana turystyka oraz kino – opiera się na odbiorze wizualnym i wspiera dominację spojrzenia w społeczeństwie kapitalistycznym.”<sup>94</sup>

Miejski obserwator styka się z różnymi formami widowisk. W konsekwencji dysponuje wszechstronnymi kompetencjami odbiorczymi. Urozmaicony pejzaż wielkomiejskich atrakcji wymaga od uczestnika kultury elastyczności w korzystaniu z dostępnych sposobów recepcji. Recepcja ta w silny sposób uzależniona jest od mobilności widza, na jaką pozwala mu dane zjawisko. Miasto *flânerie* prezentuje bowiem przechodniowi spektakle – towary, umieszczając strumień atrakcji w ciągłym przepływie i nieustannym ruchu metropolii<sup>95</sup>.

Aktywność widza filmowego podobna jest do postawy flanera. Ann Friedberg, umieszczając kino w panoramie modernistycznych fenomenów kultury wizualnej, wskazuje na panoptykon, panoramę i dioramę jako na nowe formy patrzenia, które stanowią ważny kontekst dla interpretacji kina. Proponują one różne, alternatywne względem siebie modele wizualności, w których czynnikiem różnicującym jest typ mobilności, jaką dysponuje odbiorca. Napięcie zasadza się na relacji między ruchem fizycznym a wirtualnym, które w

<sup>93</sup> Fr. « *Se promener sans hâte, au hasard, en s'abandonnant à l'impression et au spectacle du moment.* », zob. P. Robert, J. Rey-Debove, A. Rey, *Le Petit Robert de la langue française*, wersja CD-ROM.

<sup>94</sup> A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur-flâneuse*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje...*, op. cit., s. 99-100.

<sup>95</sup> Por. A. Nacher, *Mobilne, wirtualne, realne. Rekonfiguracja doświadczenia miejskiego między nowoczesnością a postnowoczesnością*, [w:] T. Majewski, op. cit., s. 103-118.

różnym stopniu poszerza pole obserwacji. Mimo subtelnych różnic w tym zakresie, podstawowe dla kultury dziewiętnastowiecznej formy doświadczenia wizualnego przenoszą ruch widza w sferę wirtualną, umożliwiając mu wzrokowe podróże do odległych miejsc i epok. Odbywa się to jednak kosztem fizycznego unieruchomienia ciała w jednym miejscu – najlepszym punkcie obserwacyjnym:

„Zarówno system panoptikonu, jak i dioramy wymagał pewnego stopnia unieruchomienia samego odbiorcy i nadwartościowania funkcji wizualnej. I właśnie to połączenie pojęcia zamkniętego **miejsca** z pojęciem **podróży** obecne jest do dziś w seansie kinowym.”<sup>96</sup>

Powyższemu stwierdzeniu trudno odmówić racji; swoje refleksje na temat sensorium kina sytuuję na obszarze między kinem jako *miejscem* a filmem, który w tym miejscu poszerza percepcję na sposób wirtualnej *podróży*. Niemniej jednak uważam, iż sytuacja widza kinowego jest bardzo niejednoznaczna, jeśli chodzi o cielesny aspekt doświadczenia seansu. Friedberg przywołuje zresztą różne koncepcje spojrzenia na ciało widza, w tym akcentującą cielesność percepcji teorię Jonathana Crary’ego i wymazującą istnienie ciała – poza okiem – psychoanalizę Baudry’ego.<sup>97</sup> Kino stanęło niejako na granicy ruchu realnego i iluzorycznego, działając na zasadzie „wehikułu czasu, który rozszerzył ten rodzaj mobilności [*flânerie*] w wirtualny sposób”<sup>98</sup>. Friedberg jednak ostatecznie staje na stanowisku, iż

„dla kinowego obserwatora ciało jako takie jest [...] fikcją, punktem wyjścia i powrotu”<sup>99</sup>.

Nie do końca zgadzam się z takim stwierdzeniem. Nawet jeśli uznać, iż widz kinowy rzeczywiście zostaje unieruchomiony fizycznie na czas projekcji, nie można zapomnieć o pozawizualnym, a więc i cielesnym doświadczaniu przestrzeni miasta, w której znajduje się

---

<sup>96</sup> A. Friedberg, *Mobilne...*, op. cit., s. 83.

<sup>97</sup> Należy uściślić, iż autorka przedstawia różne poglądy na temat roli ciała w procesie percepcji w kontekście poszukiwania gender *flâneura*, a więc w szerszej perspektywie analizy nowoczesnego obserwatora, nie tylko widza kinowego. Jest to niezwykle interesujący kierunek refleksji, eksplorowany aktywnie na polu *gender studies*. Ramy tej pracy nie przewidują jednakże rozwinięcia wątku gender widza kinowego, pozostając przy ogólnych pojęciach erotyki i fascynacji, skierowanych – niezależnie od płci – w stronę kina jako przedmiotu pożądania.

<sup>98</sup> A. Friedberg, *Mobilne...*, op. cit., s. 101.

<sup>99</sup> Ibidem.

kino. Ciało jako „punkt wyjścia i powrotu” wskazuje na przenikanie się doznawania kina z doznawaniem miasta, opartym na cielesnym odbiorze przeróżnych bodźców.

Friedberg przedstawia świat pasaży i kina jako kocioł przeróżnych bodźców sensualnych, oddziałujących na *flâneura* – obserwatora – widza kinowego. Powołuje się między innymi na Susan Sontag, która demaskuje multisensoryczne podniecenie fotografa:

„Fotograf - «uzbrojona wersja» samotnego marzyciela, który rozpoznaje, tropi, łowi wrażenia w miejskim piekle, to podglądający przechodzień odkrywający miasto jako krajobraz zmysłowych krańcowości.”<sup>100</sup>

Rzeczywistość pojawienia się kina była niezaprzeczalnie nasycona różnorodnymi podnietami zmysłowymi. Dlatego też dla pełnej analizy dyspozytywu filmowej projekcji nieodzowne jest wzięcie pod uwagę bogatego sensorium miasta.

Elementy „myślenia kinematograficznego” dostrzec można w archeologicznych świadectwach rozwoju kina, a techniczne możliwości zaistnienia nowego wynalazku istniały już wcześniej, kino bowiem powstać mogło dopiero w określonym środowisku, w kulturze, która była gotowa na jego przyjęcie i uruchomienie w ukształtowanej od razu formie. W tej szczególnej rzeczywistości kulturowej

„istniała konieczność stworzenia, uformowania czegoś nowego – **maszyny filmowej**, niekoniecznie będącej kamerą, filmem, projektorem, nie stanowiącej jedynie kombinacji przyrządów, aparatów, technik. A która wszak pozostaje maszyną: **dyspozytywem** spajającym ze sobą różne układy: technologiczne, ekonomiczne, ideologiczne. [...] Kino narodziło się od razu jako maszyna społeczna.”<sup>101</sup>

Dążenia do reprezentacji idealnej, zmaterializowane w projekcjach *camery obscury*, jak również próby odtworzenia ruchu, realizowane w spektaklach latarni magicznej czy praksinoskopu, spotkały się więc w kinie – możliwym od dawna, ale uskutecznionym dopiero dzięki potrzebie maszyny społecznej, działającej w obrębie różnych kulturowych płaszczyzn. Epoka modernizmu (modernizmów?) charakteryzowała się kinowością *par excellence*, akcentując rolę wrażeń wzrokowych, dynamiki, ruchu, mechanizacji. Powstanie kina to coś

---

<sup>100</sup> S. Sontag, *O fotografii*, cyt. za A. Friedberg, *Mobilne...*, op. cit., s. 87. Nie sposób nie przywołać tutaj słynnej sekwencji sesji zdjęciowej z filmu *Powiększenie* M. Antonioniego, w której w jakże sugestywny sposób przedstawione zostały powiązania aktywności fotografia ze zmysłowością i erotyzmem.

<sup>101</sup> J.-L. Comolli, *Maszyna...*, op. cit., s. 448.

więcej niż tylko upublicznienie wynalazku technicznego, który można sytuować – choć budzi to spore dyskusje – w szeregu podobnych w swej idei prób zatrzymania i uruchomienia obrazu wiernego rzeczywistości. Pierwsza projekcja idealnie wpisała się w ramy społeczeństwa przemysłowego, „dla którego kino było jednocześnie symptomem i przedstawicielem”<sup>102</sup>. Pewne cechy tego społeczeństwa szczególnie predestynowały je do przyjęcia kina jako „maszyny społecznej”. Postępująca technicyzacja skutkowałą przemianami przestrzeni publicznej miasta, pojawiały się nowe rozrywki i zbiorowe obyczaje. Na pierwszy plan doświadczenia miejskiej przestrzeni wysunęła się ekspozycyjność i zmysłowość.

Dostrzeżenie różnorodności zmysłowej miasta u progu XX stulecia pozwoliło na opis doświadczenia percepcji, jakiego dostępował uczestnik modernistycznej kultury. Miasto wytwarzało liczne bodźce wzrokowe, słuchowe, taktylne i zapachowe. Sugestywne słowa Baudelaire’a z mistrzostwem rysują przed czytelnikiem wizję Paryża drażniącego wszystkie zmysły; codzienność nowoczesnego człowieka jawi się jako dynamiczna czasoprzestrzeń wypełniona wektorami przeróżnych atrakcji przyciągających uwagę. Spostrzeżenia Georga Simmla, pozostające po dziś dzień jednymi z najtrafniejszych refleksji na temat nowoczesnego miasta, akcentują wieloaspektową zmysłowość, jaka cechowała modernistyczne środowisko życia:

„Psychologicznym tłem indywidualności wielkomiejskiej jest *natężenie podnieć nerwowych*, wynikające z szybkich, nieustannych zmian zewnętrznych i doznań wewnętrznych.”<sup>103</sup>

Zewsząd napływały wrażenia i atrakcje, angażując wszystkie zmysły nowoczesnego człowieka. Wielkie miasto tętniło życiem, można – trzeba było na nie patrzeć, słuchać jego odgłosów, oddychać jego zapachami, dotykać jego wytworów.

Wprawdzie dla człowieka współczesnego, obeznanego z estetykami postmodernistycznymi, podobny rausz percepcyjny jest już rutyną, a literackie obrazy Baudelaire’a mogły stracić nieco ze swej siły oddziaływania, warto poczynić próbę poddania się na nowo przemożnej sensoryczności miasta końca XIX wieku. Rozwijająca się dopiero reprodukcyjność i masowa dystrybucja dzieł sztuki, nieobecność światów wirtualnych w

---

<sup>102</sup> M. Hansen, *Benjamin, Cinema and Experience:*

*The Blue Flower in the Land of Technology*, „New German Critique” Nr 40, Winter 1987, s. 182,

<http://links.jstor.org/sici?sici+0094-03328198724%290%3A40%3C179%3ABCAE%22B%3E2.0.Co%3B2C>

<sup>103</sup> G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] idem, *Socjologia*, Warszawa 2005, s. 305.

dzisiejszym – nowomiedialnym – rozumieniu tego terminu, miały wpływ na szok, jakiego doznawał człowiek społeczeństwa przemysłowego.

Socjologowie obserwowali różne konsekwencje coraz większego nasilenia podniet zmysłowych, w skrajnym natężeniu prowadzących do apatii i „zblazowania” mieszkańców miasta. Zgodnie z szeroko przyjętą perspektywą, człowiek wielkomiejski narażony był na stopień wrażliwości percepcyjnej, gdyż napływających zewsząd atrakcji było zbyt wiele:

„Żadne, być może, zjawisko psychiczne nie jest tak bezwarunkowo znamienne dla wielkiego miasta jak zblazowanie. Jest ono przede wszystkim skutkiem owego szybko zmieniającego się, zróżnicowanego wewnętrznie podniecenia nerwowego, z którego – jak mi się zdaje – wynika także wielkomiejski indywidualizm.”<sup>104</sup>

Powyższe uwagi, choć opisują sytuację ekstremalną, wskazują na ryzykowne elementy czasoprzestrzeni przeładowanej przedmiotami i działaniami, które za wszelką cenę chcą pobudzić percepcyjną aktywność mieszkańca miasta. Zalew masowo rozprowadzanych obrazów i seryjna produkcja przedmiotów do skonsumowania – choćby tylko wizualnego – nieuchronnie prowadzić musi do fragmentaryzacji postrzeżeń i spłylenia wglądu w rzeczywistość. Wielość wrażeń, choć różnorodnych sensualnie, skutkuje niemożnością głębokiego zanurzenia się w otaczającej czasoprzestrzeni, stępując również świadomość i poziom interpretacji postrzeganych zjawisk. Uczestnictwo w kulturze niebezpiecznie zmierza do redukcji doświadczenia w kierunku kolekcjonowania strzępów wrażeń, które trudno wyabstrahować z masy produktów kulturowych <sup>105</sup>:

„Obserwatorzy społeczeństwa przełomu stuleci ustawicznie podkreślali, że nowoczesność spowodowała radykalny wzrost bodźców nerwowych, stresu i cielesnych zagrożeń. Wątek przemocy sensorycznej pojawia się w serii artykułów [...]”<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Ibidem, s. 308.

<sup>105</sup> Na temat kolekcjonowania wrażeń, patrz m.in. W. Benjamin, *Kolekcjoner*, [w:] idem; R. Tiedemann (red.), *Pasaże*, Kraków 2006, s. 230-240.

<sup>106</sup> B. Singer, „*Sensacyjność*” ..., op. cit., s. 148.

Nagromadzenie wielorakich wrażeń zmysłowych zbliżało się niekiedy do agresji; „sensacyjność” wielkomiejskiej rzeczywistości była równie intensywna, co dwuznaczna. Kino pojawiło się w sercu sensorycznego uniwersum.

Optyką dominującą w dotychczasowej refleksji – socjologicznej, antropologicznej, medioznawczej – nad nowoczesną percepcją zdaje się ta nakreślona przez Benjamina w ponadczasowym eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Bogaty w spostrzeżenia niewątpliwiej wartości i trafności, słynny również z uwagi na ostre polemiki<sup>107</sup> tekst Benjamina często jednak rozumiany i przytaczany jest powierzchownie, zgodnie z narzucającą się przy pierwszej lekturze interpretacją. Skutkiem tego może być wątpliwość, czy w świetle nowomiedialnych sztuk i praktyk wizualnych koncepcja Benjamina zachowuje cokolwiek ze swojej aktualności i zasadności, by czynić ją kontekstem opisu kultury najnowszej. Dopiero wnikliwa lektura eseju o dziele sztuki, dokonana przez Miriam Hansen<sup>108</sup>, ujawnia obecne w nim *implicite* myśli, które – z zachowaniem krytycznego dystansu – legitymizują zastosowanie pojęć wypracowanych przez filozofa w próbach porównania zjawisk współczesnych z kulturą nowoczesną. Dzięki rewizji podstawowych tez *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej* zyskuje się bardzo wartościowe narzędzie dla opisu przekształceń, jakie pojawienie się filmu i kina zainicjowało w obszarze postrzegania; a także dostrzec można różne warianty i wieloznaczności doświadczenia kinowego.

Centralną kategorią dla rozważań Benjamina o percepcji dzieła sztuki jest doświadczenie, nieodzownie związane z aurą dzieła – magiczną właściwością oryginału, nierozzerwalnie związanego z konkretnym czasem i przestrzenią. Aura autentycznego dzieła sztuki wywodzi się z aury zjawisk historycznych i naturalnych:

„Pojęcie aury, zaproponowane wyżej dla określenia zjawisk historycznych, warto zilustrować na przykładzie pojęcia aury przedmiotów naturalnych. Jest to niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była.”<sup>109</sup>

Kontakt ze sztuką auratyczną odbywa się zawsze z uwzględnieniem tej czasoprzestrzeni, a wielkość i autentyzm dzieła wprowadza odpowiedni dystans między nim a odbiorcą. Percepcja tego typu sztuki cechuje się postawą kontemplacyjną – wyciszeniem i skupieniem

---

<sup>107</sup> Kontrowersyjny jest zwłaszcza epilog eseju, w którym autor sprowadza przywracanie doświadczenia auratycznego poprzez estetyzację polityki do praktyk faszystowskich.

<sup>108</sup> M. Hansen, *Benjamin, Cinema ...*, op. cit.

<sup>109</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, op. cit. s. 208.

uwagi na aurze dzieła. Ten szczególny rodzaj percepcji wiąże się z rytualnym charakterem sztuki kultowej, a

„doświadczenie łączy indywidualne sposoby percepcji z kolektywnymi wzorami poznania i materialnymi modalnościami produkcji, transportu i informacji [...]”.<sup>110</sup>

Do chwili pojawienia się metod technicznej reprodukcji dzieł sztuki doświadczenie auratyczne wyznaczało postawę odbiorczą człowieka w stosunku do wytworów sztuki i do szerzej rozumianej rzeczywistości kulturowej.

Narodziny filmu zmodyfikowały radykalnie strukturę stosunków czasoprzestrzennych, przekładających się na funkcjonowanie rzeczywistości modernistycznej. Błyskawiczne zmiany przestrzeni zachodzące w filmie skonfrontowały nowoczesnego odbiorcę z nowym typem wrażenia. Tą nowością był szok, który szybko stał się podstawowym składnikiem doświadczenia życia wielkomiejskiego.

„Knajpy i wielkomiejskie ulice, biura i sublokatorskie pokoje, dworce kolejowe i fabryki zdawały się nas beznadziejnie osaczać, i oto pojawił się film i wysadził ten więzienny świat dynamitem dziesiątych części sekundy tak, że teraz z nonszalancją dajemy upust swojej żądzy przygód, odbywając podróż pośród jego rozrzuconych ruin. Zbliżenie poszerza przestrzeń, kamera szybkobieżna rozciąga ruch w czasie.”<sup>111</sup>

Film – a zwłaszcza montaż – w rozumieniu Benjamina można uważać za soczewkę skupiającą w sobie główne mechanizmy działania nowoczesnego miasta, zdominowanego przez masową produkcję agresywnych bodźców. W konsekwencji przeżywanie filmu i przeżywanie miasta opierały się na podobnym modelu percepcji – percepcji rozproszonej.

Z argumentacji Benjamina wynika, iż doświadczenie – utożsamiane przez niego z doświadczeniem auratycznym – w szokującej czasoprzestrzeni sztuki postauratycznej nie jest

---

<sup>110</sup> L. Koepnick, *Aura widziana na nowo*, „Kwartalnik Filmowy” 2008 nr 64, s. 29.

<sup>111</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, op. cit., s. 230.

już w ogóle możliwe. Kontemplacja zostaje wyparta przez uwagę rozproszoną - fragmentaryczną, dostosowaną do dynamiki bodźców, skracającą dystans między odbiorcą a obiektem, który postrzega. Teza o percepcji rozproszonej wywiedziona zostaje z myśli Kracauera, opisującej „kult dystrykcji” panujący w Berlinie początku lat dwudziestych XX wieku. Ośrodkiem tego kultu są właśnie kina:

„Wielkie domy ruchomych obrazów w Berlinie to **pałace rozproszonej uwagi** [podkr. J.B.], nazywać je jedynie kinoteatrami byłoby okazaniem braku szacunku. [...] Dużo bardziej niż budynkami kin czy zwykłych teatrów miejsca te powinny być nazwane pałacami obrazów, optycznymi baśniowymi krainami, kształtującymi oblicze Berlina.”<sup>112</sup>

Kult dystrykcji kinoteatrów opiera się nie tylko na właściwościach filmu jako takiego, który swym rewolucyjnym – w stosunku do dotychczasowych – sposobem obrazowania i pokazywania wymaga od widza zmiany uważnej postawy odbiorczej, typowej dla klasycznej sytuacji estetycznej. Co więcej, konkretny czas i miejsce, o którym pisze niemiecki filozof, dostarcza widzowi doświadczenia zwielokrotnionego spektaklu, wtłaczając film w bogaty, rozrywkowy program berlińskich teatrów, a także umieszczając go w ramach architektonicznego i wnętrzarskiego przepychu. Tym samym, specyficzna dystrykcja, którą opisuje Kracauer, jest bardzo silnie zakorzeniona w historycznych początkach pokazów kinematograficznych, wmontowujących film w szeroki program atrakcji.

W latach dwudziestych – jak można wnioskować z eseju *Kult dystrykcji* – podobna praktyka wciąż cieszyła się popularnością. Wtedy też pojawia się moda na budowanie „kino-pałaców”, obecna, jeśli nie zapoczątkowana, również w Stanach Zjednoczonych.<sup>113</sup> Budynki kinoteatrów (z założenie obiekty te mają służyć nie tylko projekcji filmów, ale zapewniać spektaklową wielofunkcyjność) są bogato zdobione, projektowane w stylu architektury monumentalnej. Kontynuują w ten sposób tradycje związane z wcześniejszą konwencją budowania teatrów i oper; film często przecież gościł w ich salach w pierwszych

---

<sup>112</sup> S. Kracauer, *Kult dystrykcji*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu...*, op. cit., s. 207.

<sup>113</sup> Zob. M. Valentine, *The Show Starts on the Sidewalk. An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee*, New Haven and London, 1994, s. xii.



dziesięcioleciach swego istnienia. Fasady i wnętrza kinoteatrów stanowiły więc jedną ze składowych sensorycznie przeładowanej rzeczywistości wielkiego miasta:

„Wewnętrzne urządzenie kinoteatrów służy temu jednemu celowi: mocnemu przynitowaniu uwagi publiczności do tego, co peryferyjne, tak aby nie utonęła ona w otchłani. Bodźce zmysłowe następują tak szybko po sobie, że nie pozostawiają już miejsca na wciśnięcie między nie chociażby niewielkiej dozy kontemplacji. Jak boje ratunkowe (*life-buoys*), podwójne załamanie światła reflektorów i akompaniament musicalowy utrzymują widza na powierzchni wody.”<sup>114</sup>

W tak zdefiniowanej czasoprzestrzeni kina niemożliwe wydaje się więc auratyczne doświadczenie dzieła, oparte na kontemplacji, nacechowane magicznym dystansem do dzieła. Rzeczywistość spektaklu widziana oczyma Kracauera zdaje się popierać przekonanie Benjaminina o rozproszonej percepcji filmu, ufundowane pierwotnie na tezie o nieistnieniu aury w przypadku dzieła, które jest produktem technicznej reprodukcji. Kino można więc rozpatrywać jako modelową manifestację nowego typu odbioru, prowokowanego przez szok, jaki produkuje kultura nowoczesna.

Nie uważam jednak, by na tyle proste i schematyczne – zwłaszcza w świetle nowych propozycji odczytania eseju Benjaminina, jakie przedstawia Miriam Hansen – zaklasyfikowanie kinowego doświadczenia (gdyby trzymać się dosłownie rozróżnień Benjaminina, nie jest ono już nawet doświadczeniem) pozwalało na jego pełną analizę. Ustawienie kina po stronie strefy postauratycznej zamyka też w zasadzie możliwości dyskusji o – jednak – magicznym charakterze tego medium, podkreślanym przez wielu miłośników. Krytycy i interpretatorzy myśli Benjaminina, przede wszystkim Adorno i Hansen, zgadzają się co do tego, iż esej o dziele sztuki obfituje w dwuznaczności i niekonsekwencje. W polemikach obojga autorów silne jest przekonanie, iż aura przetrwała rewolucję technicznej reprodukcyjności – a śladów podobnego toru refleksji dopatrują się w samym tekście Benjaminina<sup>115</sup>. Z upływem czasu, w którym estetyka szoku zadomowiła się na dobre i przekształciła w codzienne warunki percepcyjne, okazało się, iż doświadczenie auratyczne nie zniknęło, lecz tylko zeszło z

---

<sup>114</sup> S. Kracauer, *Kult...*, op. cit., s. 210.

<sup>115</sup> Zob. L. Koepnick, *Aura...*, op. cit., passim.

pozycji dominującej, nie będąc już przyrodzonym elementem dzieła sztuki, ale jedną z możliwych strategii odbioru:

„Aura staje się raczej kwestią osobistej projekcji i dostosowania, które, o ironio, nie może zostać zrealizowane bez technicznego zapośredniczenia i które funkcjonuje jako jedna z wielu taktyk wykorzystujących materiał kulturowy.”<sup>116</sup>

Współczesna świadomość różnorodności kultury masowej i artystycznej, często przemieszanej w stopniu uniemożliwiającym ich rozdzielenie, rzuca nowe światło na epokę początków istnienia maszyny społecznej kina w mieście nowoczesnym. Analiza kinowego doznania z perspektywy przekonania o współistnieniu dwóch modeli odbioru kultury - kontemplacyjnego i rozproszonego – będzie bogatsza o uwzględnienie istotnych napięć między kolektywnym a indywidualnym charakterem przeżycia filmowej projekcji. Percepcja rozproszona leży niewątpliwie u źródeł kształtowania się kinowego dyspozytywu, narodzonego w „sensacyjności” wielkiego miasta.

„Nie powinniśmy [...] nigdy zapomnieć, że w najwcześniejszych latach kino samo w sobie było atrakcją”<sup>117</sup> –

nie od razu przecież kino osiągnęło niezależność i odrębność od innych rozrywek, jakie proponowano mieszkańcowi nowoczesności. Pojawiło się w świecie kipiącym od różnorodnych podniet i atrakcji, których doświadczyć mógł człowiek nowoczesny. I na początku z pewnością mało kto mógł w ogóle przewidzieć, iż z naukowej maszynarii, wykorzystywanej również jako jarmarczna ciekawostka, rozwinie się samodzielna dziedzina sztuki i ekspresji zarówno artystycznej, jak technologicznej. Początkowe lata funkcjonowania kina wpisywały je w paradygmat rozproszonego odbioru, widz dzielił swą uwagę pomiędzy film, komentarz operatora, akompaniament muzyczny, rozmowy innych uczestników pokazu... Dopiero rozwój narracyjnego aspektu dzieł filmowych, a w konsekwencji idące za nim wykrystalizowanie się optymalnej przestrzeni seansu, wprowadziły do odbioru filmu element kontemplacyjny. Ze względu na przeróżne doznania sensualne, w jakie obfituje wizyta w

---

<sup>116</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>117</sup> T. Gunning, *The Cinema...*, op. cit., s. 65.

kinie, aktywność percepcyjna widza pozostanie zawsze rozpięta pomiędzy biegunami skupienia i dystrykcji.

## 2. (NIE) PATRZĄC NA EKRAN

*O projekcji (nie)widzia(l)nej według Edwarda Hoppera – Z perspektywy widza – Różne porządki patrzenia – „Tekstury oświetlonego powietrza” – (Nie)przedstawiające światło obrazu – „Czerń kina” i ekranowe światłocienie*

Roland Barthes wyznaje swoją fascynację:

„Nie mogę nigdy, mówiąc o kinie, przestać myśleć o «sali» raczej niż o «filmie».”<sup>118</sup>

Zamknięcie i wyciemnienie sali projekcyjnej wcale nie sprawiło jej zniknięcia. O szczególności wyjścia do kina świadczy nie tylko wyświetlany film, ale i – pozornie – neutralna przestrzeń jego zaistnienia. Doznawanie kina zawsze umiejscowione jest w tej przestrzeni, która skupia w sobie konglomerat miejskich wrażeń. Z ruchliwej ulicy, przepełnionej sensualnością, widz trafia do mrocznej, zamkniętej przestrzeni, która z uruchomieniem projektora rozświecila się, by pokazać film. W sali kinowej, wypełnionej światłocieniami filmu, kryją się równie zróżnicowane bodźce, jak w tętniącej życiem metropolii.

Pragnę przyrzeć się kolejnemu portretowi kina, tym razem uwiecznionemu na płótnie malarskim. Obrazem tym jest pochodzące z 1939 roku *Nowojorskie kino* Edwarda Hoppera<sup>119</sup>, dzieło powstałe na podstawie szkiców, jakie malarz wykonał w budynku Palace Theater w Nowym Jorku<sup>120</sup>. Nie ma dowodów na to, iż scena przedstawiona przez Hoppera, jest rejestracją autentycznej sytuacji. Nie jest to jednak istotne; w moim przekonaniu ten szczególnie obraz wiele wnosi do dyskursu o charakterze kinowej przestrzeni. Pozwala również na odczytanie go jako wielopoziomowego metatekstu, dotyczącego sztuk wizualnych. Można rozpatrywać go w kontekście kinowym, ale i też w kontekście malarskim, czy jeszcze szerzej – jako niezwykle obraz o widzeniu, (nie)widzialności i jej przekraczaniu. Kompozycja przestrzeni obrazu, wybór punktu widzenia i perspektywy są wyraźnie inspirowane formą filmową. Tematem obrazu jest filmowy seans, twórca przedstawia wnętrze sali kinowej. Obraz malarski wychodzi poza granicę swojego tworzywa, korzystając ze

<sup>118</sup> R. Barthes, *Wychodząc...*, op. cit., s. 157.

<sup>119</sup> E. Hopper, *Nowojorskie kino* (*New York Movie*), 1939 olej na płótnie, 81.9 x 101.9 cm, kolekcja Museum of Modern Art, New York. Angielskie słowo *movie* oznacza przede wszystkim „film”, chociaż używane jest również jako skrót od *movie theater* – czyli kina. Zwrot *go to the movies* znaczy zarówno „iść do kina” jak i „iść na film”. Mimo wszystko słowo *movie* jest bliżej filmu, polski tytuł natomiast wskazuje na kino.

<sup>120</sup> Zob. W. Wells, *Silent Theater: the Art of Edward Hopper*, New York 2007, s. 224.

zdobyczy nowych mediów obrazowych. Środki wyrazu malarskiego nakładają się na filmowe inspiracje. Odbiór obrazu skłania do refleksji na temat doświadczenia projekcji.



Il. 10. Edward Hopper, *Nowojorskie kino (New York Movie)*, 1939 olej na płótnie, 81.9 x 101.9 cm

Widzę salę kinową, ujętą w zaskakujący sposób z pozycji obserwatora, który może znajdować się w końcowych rzędach. Perspektywa „skadrowania” sceny podpowiada, iż obserwator stoi w lewym rogu na końcu sali, jednak nie patrzy wprost na ekran, lecz odwrócony jest w prawą stronę, w kierunku wejścia i stojącej przy drzwiach bileterki. Pole widzenia nie obejmuje całości sali, lecz jej wybrany fragment, ograniczony wyborem punktu widzenia.

Obraz podzielony jest na dwie części: po lewej stronie przedstawione zostało audytorium i fragment ekranu, po prawej - korytarz wejściowy, w którym stoi bileterka, prowadzący wzdłuż widowni od wejścia na salę. Widzów filmu jest niewielu, rozpoznaję dwie postaci – kobietę i mężczyznę. Dwie części przestrzeni oddziela dekoracyjna ściana; w centrum obrazu znajdują się natomiast ciemne, puste krzesła. Widownia i skrawek ekranu pozostają w cieniu, formy są niewyraźne, ostro odcinają się tylko lampy, zawieszone pod

sufitem. Prawa strona obrazu jest mocno oświetlona, przez co silnie skonstrastowana z lewą częścią płótna – kobieta w uniformie stoi w silnym strumieniu elektrycznego światła ściennej lampy. Widzę wyraźnie zarówno jej postać, jak i zasłonę oraz schody prowadzące do wejścia na salę.

Sala Palace Theater przytłacza monumentalnością i rozmachem aranżacji wnętrza. Można uznać, iż jest typowym przykładem amerykańskiej architektury kinowej lat 20. i 30. XX wieku – monumentalnej, inspirowanej się formami klasycystycznymi lub orientalnymi, które miały dodać kinowym budynkom splendoru i powagi<sup>121</sup>. Lampy oświetlające salę umieszczone są w ciężkich kasetonach zwisających nad widownią. Na ścianie prostopadłej do powierzchni ekranu widoczne są inspirowane klasycyzmem kolumny; wejście do holu oddziela czerwona kotara. Na linii podziału między ciemną i jasną częścią obrazu – między salą projekcyjną a korytarzem wejściowym – umieszczona została niezwykle kolumna o dużej średnicy, ukształtowana na podobieństwo rokokowych, organicznych ornamentów. Ozdobne elementy dynamizują przestrzeń obrazu:

„Kawałek płóciennego obrazu jest zdominowany przez monumentalne wnętrze z widownią, dekorowanym sufitem, oświetleniem, kolumnami, zasłonami, przejściem i schodami. Jest to energetyzujące wnętrze.”<sup>122</sup>

Środkowa kolumna, o bardzo plastycznej formie, której wolumen wydobywa światło padające z kinkietów, jest niepokojąca, burzy względną statykę *mise-en-scène*. Pogrążona w półmroku podkreśla ciemność centralnej partii obrazu, każe odbiorcy domyślać się kształtów. Niespokojny rytm ornamentu budzi zmysły gubiące dotykany wzór w ogarniającej salę czerni.

Dziwny to sposób kompozycji obrazu, zwłaszcza w świetle – użyję metaforycznego wyrażenia, które jest jak najbardziej na miejscu – tytułu: *New York Movie*. Tytuł ten jest wieloznaczny. *Movie*: czy chodzi o wyświetlany film?, o projekcję?, o kino? Niepodobna rozpoznać filmu, jaki pokazywany jest podczas namalowanego przez Hoppera seansu, widzę jedynie prawy skraj ekranu, zasłonięty częściowo przez ozdobne lampy. Na ekranie rozróżniam jedynie czarno-białe plany; w analizach obrazu można spotkać stwierdzenie, iż przedstawiają one górski pejzaż<sup>123</sup>. Sposób ujęcia sceny sugeruje, że projekcja filmu nie jest

---

<sup>121</sup> Zob. M. Valentine, *The show...*, op. cit., s. 38-54.

<sup>122</sup> R. G. Renner, *Edward Hopper 1882 – 1967. Przetwarzanie rzeczywistości*, Kolonia, [brw], s. 45.

<sup>123</sup> Zob. ibidem; W. Wells, op. cit.

najważniejszym tematem obrazu, moją uwagę bardziej przykuwa oświetlona część kompozycji, przede wszystkim postać samotnej kobiety, stojącej z boku obrazu. Co w istocie jest głównym tematem dzieła Hoppera?

Trudno odpowiedzieć na to pytanie jednoznacznie. Jako widz *Nowojorskiego kina* natrafiam na kilka tropów powiązanych z kompozycją, sposobem wykorzystania światła i cienia, użyciem koloru. Pragnę przyjrzeć się wszystkim elementom obrazu, ocenić ich wagę pod względem różnych kryteriów: kompozycji, kolorystyki, tematu. Wydaje mi się, iż pomimo pozornej statyczności – scena wygląda jak zamrożona w stop-klatce – obraz Hoppera otwiera się na dynamiczne przestrzenie kinowego doświadczenia. Doświadczenia, które zakłada zmysłowe zaangażowanie widza, jego zanurzenie w przestrzeni projekcyjnej i w filmowym świecie, a nie tylko nieruchome, skopofilijne wpatrywanie się w grę światła i cienia na ekranie. W Hopperowskiej sali przecinają się różne wektory spojrzeń, które pogłębiają przestrzeń o wiele „światów możliwych”, nie tylko o ten filmowy. Każdy z porządków patrzenia, jaki rozpoznaję w dziele *Nowojorskie kino*, odsyła do swojej opowieści; jako odbiorcy obrazu dane mi są spojrzenia wyrwane z ciągu historii i kontekstów.



Il. 11. Edward Hopper, *Hotelowy pokój (Hotel Room)*, 1931, olej na płótnie, 152.4 x 165.7 cm



Na tym polega magia wielu obrazów Hoppera: pozorny bezruch kryje w sobie narrację czekającą na rozwiązanie.<sup>124</sup> Postaci w dziełach malarza zatrzymane są w pozach pełnych napięcia, ich bezruch jest pozorny, kryje emocje i historie. Tak jak w *Hotelowym pokoju*, w którym siedząca na łóżku kobieta czyta list. Łóżko jest jeszcze zasłane, jej bagaże nierozpakowane, a ona sama, w białej bieliźnie, przerwała rutynowe czynności kogoś, kto dopiero przyjechał do hotelu, by zapoznać się z otrzymaną wiadomością. Od kogo to wiadomość? Skąd przyjechała? Czy będzie w hotelu sama? – niewypowiedziane pytania wibrują w jasnym wnętrzu, zamrożonym w malarskim kadrze. Podobnie w obrazie *Poranek na Cape Cod* – w zalanej słońcem werandzie domu kobieta (inna?, ta sama?) wygląda przez okno schylona, oparta o parapet. Dom położony jest pod lasem, na pierwszy rzut oka obraz przedstawia leniwy, spokojny poranek w otoczeniu naturalnego krajobrazu. A jednak pod powierzchnią światłocienia kryje się wielkie napięcie, wyrażone w pozie kobiety, w lekkim falowaniu traw, w niepokojącej czerni szeroko otwartych okiennic. Hopper jest kimś więcej niż realistą, który pieczołowicie odtwarza szczegóły sceny; pod realistycznym obrazem pulsują emocje, czas, dynamizm, „nic u niego nie jest samo w sobie, wszystko odsyła gdzie indziej, choć mamy pozorem zatrzymanej chwili”<sup>125</sup>.



Il. 12. Edward Hopper, *Poranek na Cape Cod* (*Cape Cod Morning*), 1950, olej na płótnie, 86.7 x 101.9 cm

<sup>124</sup> Zob. W. Wells, *The Silent...*, op. cit., passim.

<sup>125</sup> M. P. Markowski, *Słońce, możliwość, radość*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 49, s. 31.



Patrzeć wydaje się na pierwszy rzut oka (tu znów idealna metafora) zasadą organizującą kompozycję *Nowojorskiego kina*. Widzialność wypełnia dzieło Hoppera, w przestrzeni którego krzyżują się – dosłownie i w przenośni – różne rodzaje spojrzeń.

Nieliczni widzowie patrzą na ekran, spowici w „czerń kina”. Kierunek spojrzenia bileterki jest zagadką – może patrzy ona na salę, a może po prostu pogrążona jest we własnych rozmyślaniach. Jej oświetlona postać przyciąga w pierwszej kolejności wzrok odbiorcy patrzącego na obraz i podążającego za spojrzeniem niewidzialnego obserwatora, który wybrał taką a nie inną kompozycję sceny, zauważonej (podejrzanej?) w kinowej sali. Pozycja obserwatora związana jest z dziewiętnastowiecznym „szaleństwem widzialności”, przywodzi na myśl psychoanalityczne koncepcje widza filmowego, *voyeura* zahipnotyzowanego światem ekranowym. *Voyeur* jest nieruchomy, obezwładniony ciemnością sali projekcyjnej. Patrzy. Filmowy świat wchłania go w swoją pozorną przestrzeń. Ten tor interpretacji *Nowojorskiego kina* wydaje mi się jednak fałszywy, a na pewno zbyt prosty. Punkt widzenia obserwatora sali jest zaskakujący, świata filmowego niemal nie widać. Pole widzenia obnaża iluzję filmową, ujawniając sensorycznie stymulującą przestrzeń kinowej sali, niezwiązaną z ekranowymi złudzeniami. A miejsca w najgłębszej czerni pozostają puste....:

„Ten obraz mówi nam dużo  
o różnych teksturach oświetlonego powietrza  
ale w środku Hopper umieścił  
laboratorium ciemności i mrok pustego krzesła.”<sup>126</sup>

W odniesieniu do sekwencji filmów Bertolucciego i Erice *Nowojorskie kino* prezentuje alternatywną perspektywę sali kinowej. W przedstawieniu malarskim ekran zajmuje niewielką przestrzeń, a uwaga obserwatora skupia się na wnętrzu oraz na postaciach, jakie znajdują się w sali. Wspólne dla dzieł Hoppera oraz Erice i Bertolucciego jest zainteresowanie doznawaniem kina, jednakże dla malarza obraz filmowy nie jest najważniejszy. Interesuje go raczej jako fenomen, dzięki któremu dochodzi do zaistnienia specyficznej czasoprzestrzeni seansu.

---

<sup>126</sup> “This picture tells us much/about various textures of lighted air,/but at the center Hopper has placed/a lab of darkness and an empty chair”. J. Stanton, *Edward Hopper's New York Movie*, <http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.html?id=26705>.

Obraz Hoppera jest statyczny, a jedynym typem aktywności, jaki zachodzi w przedstawionej kompozycji, jest patrzenie. Patrzenie, które wychodzi jednak poza ukazane ujęcie (znów specjalnie używam tu słowa przywodzącego na myśl kadrowanie filmowego obrazu). Spojrzenie w *Nowojorskim kinie* obejmuje nie tylko ekran, ale też salę kinową – siedzenia, wejście, obsługę. Spojrzenie to staje się metaforyczne, piętrowe – patrząc na obraz, widzę spojrzenia, z których każde ma inny kierunek. Hopper nazywany jest malarzem spojrzenia, nie tylko na tym obrazie jest ono tak ważne<sup>127</sup>. We wspomnianym już *Hotelowym pokoju* napięcie kondensuje się w patrzeniu kobiety na list, który pozostaje niewiadomą dla odbiorcy. *Poranek na Cape Cod* przedstawia spojrzenie kobiety za okno, w tym spojrzeniu zawiera się tajemnica i istota obrazu. W *Western Motel* inna kobieta patrzy wprost na widza, wciągając go siłą (choć nieruchomą) w przestrzeń dzieła. Spojrzenie często stanowi konstrukcję dzieł Hoppera, źródło świata przedstawionego i zarazem jego uprawomocnienie. Fotorealistyczna konwencja malarska za sprawą tych spojrzeń pogłębia efekt rzeczywistości. Koncentracja uwagi widza na spojrzeniu postaci akcentuje widzialność świata, który ich otacza. Równocześnie jednak odsyła do niewidzialnego, nieprzedstawionego, nieosiągalnego wzrokiem. Wzrokiem widza, który nigdy nie dowie się, gdzie sięga wzrok malarskich postaci.



Il. 13. Edward Hopper, *Western Motel*, 1957, olej na płótnie, 76.8 x 127.3 cm

<sup>127</sup> Zob. M. Gonzalez, *Edward Hopper: All the Lonely People*, <http://www.socialistreview.org.uk/article.php?articlenumber=8927>.

W *Nowojorskim kinie* znajduję i widzialność, i niewidzialność. Jasność, ale też ciemność, przez którą moje spojrzenie nie potrafi przeniknąć. Nie umiem określić, ilu jest widzów w kinie, malarz przedstawił jedynie wycinek widowni. Rozpoznaję zarysy dwóch postaci – kobiety i mężczyzny. Siedzą oni tyłem, zwrócenie w kierunku ekranu, którego też nie widzę w całości. Kadr filmu na skraju ekranu jawi się jako abstrakcyjna kompozycja jasnych i ciemnych plam w czerni i bieli. To, uważa się w kinie za najważniejsze – film i widownia – zajmuje tylko fragment płótna. Niezrozumiale (?) w centrum artysta umieścił puste siedzenie i ścianę odgraniczającą widownię od korytarza. Mrok otaczający wolne fotele wydaje się absolutny, świadczy o tym cień, w jakim pogrążona jest opisana przeze mnie wcześniej kolumna. Światło odbite od kinkietów i ekranu uwypukla jej lewą stronę, jednak na wprost widowni kształt niknie w ciemności. Nie światło więc, a cień panuje w środku sali kinowej. Cień, na który patrzę tylko ja – widz *Nowojorskiego kina* – i obserwator (Hopper?), który tak zaaranżował moje pole widzenia.

Zaskakujący wybór, który skłania mnie, by wnikliwie przeanalizować wszystkie elementy obrazu, szukając tego najważniejszego. Przyzwyczajona do perspektywy centralnej, ze zdziwieniem odkrywam w środku obrazu pustkę i ciemność, podczas gdy tuż obok, po prawej stronie, malarz przedstawił scenę mocno oświetloną. A kiedy spróbuję przesunąć wzrokiem po liniach wykreślonej perspektywy, moje spojrzenie zostanie skierowane na niemal niewidoczny ekran. Tym samym do spojrzeń przedstawionych na obrazie dołącza jeszcze spojrzenie odbiorcy spoza płótna, świadczące o metatekstowym charakterze tego wyjątkowego dzieła. Jest to bowiem obraz nie tylko o kinie, ale i o patrzeniu na kino, o patrzeniu w ogóle. O patrzeniu w światło i w mrok, o patrzeniu obok innych zmysłów, zaczepianych przez widzialne i niewidzialne. Jednym z kluczy do odczytania mozaiki spojrzeń obrazu Hoppera może być światło. A raczej – różne rodzaje światła. Także jego nieobecność. Kino zbudowane jest przecież z (im)materii światła...

Zaznaczenie wagi światła w filmie obecne jest już w rozważaniach pierwszych teoretyków filmu, koncentrujących się wokół uchwycenia istoty nowej sztuki i znalezienia podstawowego tworzywa filmu. Hugo Münsterberg jako jeden z pierwszych wskazał na światło jako na element konstytutywny filmu<sup>128</sup>. Wczesny namysł nad filmem akcentował widzialność (ale nie widowiskowość) obrazów, przedstawianych za pomocą wrażeń świetlnych. Teoretyczne analizy nowego zjawiska skupiały się na kwestiach widzialności i widzenia, podkreślając wpływ filmu na rozwój zupełnie nowego sposobu przeżywania wrażeń

---

<sup>128</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990, s. 78.

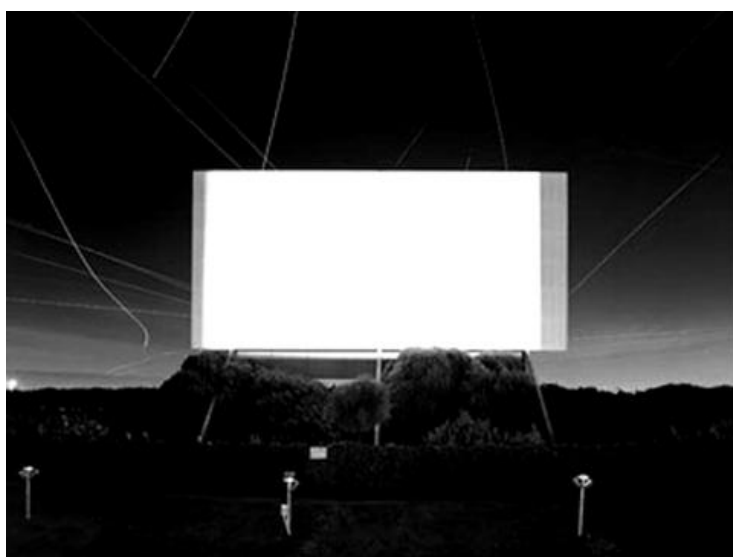
optycznych. Specyficzna aktywność wizualna, jaką zainicjowało pojawienie się ruchomych obrazów, stworzyła zupełnie nowy model „kultury widzenia” – jak określił tę przemianę Bela Balázs.<sup>129</sup> Poprzez szczególne właściwości filmu (montaż, zbliżenie, dźwięk, formy) publiczność nauczyła się widzieć i patrzeć inaczej, a umiejętności te wpływały nie tylko na sposób rozumienia i odczuwania różnych sztuk, ale i na funkcjonowanie w (widzialnej) rzeczywistości pozaartystycznej.

Znamienną ilustracją świetlnej natury filmu są fotografie japońskiego artysty Hiroshiego Sugimoto z cyklu *Theaters*. Sugimoto wykonał serię zdjęć w kinach podczas seansu, ustawiając jako czas naświetlania kliszy czas trwania projekcji. W efekcie powstały niezwykle obrazy zaciemnionych sal, w których ekran jaśnieje oślepiającym blaskiem jako najjaśniejsza powierzchnia. Frontalna kompozycja ujęć czyni białe prostokąty najważniejszymi elementami fotografii. Artysta komentuje cykl jako owoc natchnionej wizji, w czasie której wpadł na pomysł „zdjęcia” całego filmu w jednej klatce<sup>130</sup>. Niezależnie od konkretnego filmu, za każdym razem na zdjęciu widoczny jest lśniący, biały ekran. Dzieła Sugimoto są zaskakującą syntezą seansu: wprowadzenie elementu czasu do fotografii – zrobienie zdjęcia trwa tyle ile film – przekształca obrazowe światło filmu w czystą jasność, która staje się centrum kina, przełamując wyciemnioną przestrzeń widowni. Zgodnie z perspektywą fotograficznego obiektywu, wzrok odbiorców (uwiecznionego filmu, jak i odbiorców zdjęć Sugimoto) skierowany jest w najjaśniejszą przestrzeń sali. Japoński twórca przedstawia jeszcze jedno możliwe spojrzenie na ekran, które ujawnia świetlistość filmu jako podstawę projekcji. Ekranowe światłocienie grają również istotną rolę w filmach *Duch roju* i *Marzyciele*, w obydwu pojawiają się ujęcia twarzy widzów, na które pada światło filmu. W chwili niemal fizycznego kontaktu z widzem, muskając skórę, włosy i ubranie, światło to nie jest już światłem przedstawiającym, lecz czystą, przezroczystą istotą projekcji.

---

<sup>129</sup> Zob. B. Balázs, *Wybór pism*, Warszawa 1987, s 48-53.

<sup>130</sup> <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>, w anglojęzycznej wypowiedzi „Suppose you shoot the whole movie in a single frame” zachodzi nieprzetłumaczalna gra słów: czasownik „shoot” (dosł. „strzelać”) używany jest zarówno w odniesieniu do robienia zdjęć jak i kręcenia filmów, tak samo słowo „frame” (dosł. „rama”) oznacza klatkę na kliszy fotograficznej i filmowej.



Il. 14. Hiroshi Sugimoto, fotografie z cyklu *Theaters*, od 1978

Światło jest także tworzywem organizującym przestrzeń *Nowojorskiego kina*, wydobywa figuralne przedstawienia. Według poetyckiej interpretacji obrazu, Hopper pokazuje „różne tekstury oświetlonego powietrza”. Światło projekcji, światło ekranu, światło elektryczne, światło obrazu... Światło określa w specyficzny sposób każdy element kompozycji dzieła; równocześnie jest też tematem samym w sobie – Hopper rozpoznany jest przez krytyków jako malarz światła, obsesyjnie powracający do tego motywu.<sup>131</sup> W wielu obrazach pojawia się motyw kobiety stojącej w snopie światła wpadającego przez okno. Płótno *Okno nocą* ukazuje nieznaną kobietę w jasno oświetlonym pokoju, widzianą przez okno z zewnątrz, z ciemnej ulicy. *Poranne słońce* pada wprost na twarz kobiety siedzącej na

<sup>131</sup> Zob. W. Wells, *The Silent...*, op. cit., s. 58.

łóżku, tworząc za jej plecami na ścianie jasny prostokąt, który przywodzi na myśl kinowy ekran. Kobieta znajduje się na granicy światów – ekranu wyczarowanego przez słońce i rzeczywistego pokoju. Podobnie postrzegam *Kobietę w słońcu*, stojącą nago na środku pokoju, w polu świetlistego prostokąta, uwidocznionego tym razem na podłodze. I wreszcie obraz zbudowany – dosłownie – ze światła: *Pokoje nad morzem*, gdzie w centrum mój wzrok oślepia jasny prostokąt światła słonecznego, padającego przez okno. Hopper sam zdradza swoje fascynacje:

„Być może ludzie nie interesują mnie za bardzo. Chciałem namalować promienie słońca na ścianie domu.”<sup>132</sup>

Światło samo w sobie – główny temat obrazu, jego esencja, a zarazem przecież tworzywo, z którego malarstwo powstaje. Nie tylko malarstwo. Także kino. Technicyzacja powstawania obrazów skłoniła teoretyków wizualności do wydzielenia manualnych i mechanicznych sposobów reprezentacji. Użyte narzędzie reprezentacji okazuje się mieć istotny wpływ na postrzeganie świetlnych aspektów obrazu:

„[...] Wraz z pojawieniem się fotografii, zaczęto rozdzielać obrazy na manualne (malarstwo, rysunek) i techniczne (fotografia, film, telewizja, wideo, media cyfrowe). Rozróżnienie to pociąga za sobą o wiele bardziej znaczące konsekwencje niż te, które mogą wynikać z samego procesu obrazowania. Niezależnie od zastosowanego rodzaju medium proces ten, za każdym razem, pozostaje eksploracją widzianej rzeczywistości. Jednak udział techniki powoduje, że refleksja na temat »obrazów technicznych«, które powstają w procesie reprodukcji mechanicznej, staje się dyskusją o **roli światła** [podkr. J.B.] – jego funkcji i znaczeniu w procesie kształtowania się fenomenu ludzkiego widzenia.”<sup>133</sup>

W malarstwie światło jest środkiem wyrazu, podporządkowanym mimetyzmowi. Wraz z rozwojem nowych form obrazowania staje się ono właściwym tworzywem fotografii, a potem filmu. Manualne techniki reprezentacji traktują światło jako środek do celu, pozwala ono na jak najwierniejsze przybliżenie przedstawienia do rzeczywistości, pomaga uzyskać iluzję

---

<sup>132</sup> Zob. R. G. Renner, *Edward Hopper...*, op. cit., s. 85.

<sup>133</sup> K. Chmielecki, *Przedmiot – światło – powierzchnia. O estetycznych aspektach „wydarzeń wizualnych”*, „Kultura Współczesna” 2006 nr 4, s. 140.

głębi i wolumenu. W malarstwie światło obrazu tworzą kolory i walor, efekt świetlistych refleksów możliwy jest dzięki werniksowi – przezroczystej, połyskliwej warstwie specjalnej farby. Techniki mechaniczne przynoszą zupełnie nowe możliwości wykorzystania światła: jako materii kształtowania, bogatej w potencjalne gęstości i formy.



Il. 15. Edward Hopper, *Okno nocą* (*Night Windows*), 1928, olej na płótnie, 73.7 x 86.4 cm

W teorii mediów wizualnych pojawiają się różne klasyfikacje światła jako środka wyrazu lub tworzywa dzieł. Andrzej Gwóźdź przywołuje interesujący podział Waltera Schöna, dotyczący malarstwa, a obejmujący aż pięć typów światła<sup>134</sup>. Światło immanentne – to światło zawierające się w *mise-en-scène* dzieła. Światło oświetleniowe zależy od pośrednich sposobów doświetlenia świata wewnątrz obrazu. Światło emisyjne to świecenie kinowego ekranu, światło emitowane przez obrazy, uobecniające się dzięki projekcji. Światło przedstawiające jest częścią oświetlenia odpowiadającą za uwidocznienie świata obrazowego. Światło obrazowe łączy światło immanentne z światłem przedstawień, dotyczy treści obrazu. I wreszcie światło ekspozycyjne – zewnętrzny wobec dzieła sposób jego oświetlenia w przestrzeni wystawowej. W przestrzeni kina przedstawionej przez Hoppera istotne są trzy typy: światło immanentne, emisyjne oraz światło obrazowe. Nawarstwienie malarskości i

<sup>134</sup> A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności...*, op. cit., s. 69; zob. też. Zob. K. Chmielecki, *Przedmiot...*, op. cit., s. 141.

filmowości w *Nowojorskim kinie* pozwala na dostrzeżenie różnych rodzajów światła, które przenikają się i doświecniają nawzajem.

Poprzez szczególną funkcję światła w dziełach amerykańskiego artysty uwidacznia się charakterystyczny rys jego sztuki. Hopper tworzył w czasach, kiedy najpopularniejszym nurtem malarskim w USA był hiperrealizm, zwany też fotorealizmem – odpowiedź na zmęczenie nieprzedstawiającą abstrakcją. Sam Hopper nie identyfikował się z żadną grupą twórczą, niemniej jednak jego prace można wpisywać w zakres fotorealizmu<sup>135</sup>. Wyraziste barwy, zdecydowane kontury czy fotograficzne kadrowanie wpływają na odczucie hiperrealności przedstawianych tematów. Specyficzne wykorzystanie światła wskazuje jednak na głębszy wymiar malarstwa Hoppera niż tylko fotograficzne odwzorowanie rzeczywistości. W fascynacji światłem, które w płótnach artysty gra często rolę pierwszoplanową, dostrzegalne są echa wpływów impresjonistycznych. Malarz przebywał zresztą przez pewien czas w Paryżu, a dzieła z tego okresu wyraźnie nawiązują do stylistyki impresjonistów. Światło zwraca uwagę na sposób przedstawiania treści, podkreśla refleksję nad fenomenem widzenia i widzialności. W ten sposób twórca czerpie z dziedzictwa impresjonizmu, w którym Martin Jay dostrzega przełamanie bezcielesnej optyki kartezjańskiego perspektywizmu:

„[...] Treść obrazu coraz częściej stawiała się mniej istotna niż sposób, w jaki została przedstawiona. Głównym przedmiotem impresjonistycznych obrazów staje się teraz doświadczenie postrzegania, a nie postacie, historie czy motywy naturalne.”<sup>136</sup>

„Doświadczenie postrzegania” jako główny motyw malarski wyzwala obrazy spod władzy apriorycznej geometrii, eksplorując cielesny aspekt widzenia. Użycie światła o impresjonistycznym rodowodzie w połączeniu z realizmem stwarza u Hoppera pociągający efekt dzieł na pierwszy rzut oka wyciszonych, statycznych, które wydają się studiami oświetlonych wnętrz i postaci. Światło jest jednak zazwyczaj czymś więcej niż oświetleniem przedstawionych obiektów, wynikających z immanentnej rzeczywistości obrazu. Prowadzi ono widza, kieruje jego spojrzeniem w odczytywaniu dzieła, a także odkrywa pulsującą pod

---

<sup>135</sup> Znamienne, iż podczas pierwszej wystawy prac fotorealistów w Polsce – projekt „Amerykański sen” w Muzeum Narodowym w Krakowie (2.07-4.10.2009, gmach główny Muzeum Narodowego w Krakowie) – ważne miejsce zajmują instalacje stworzone właśnie na wzór najsłynniejszych dzieł Hoppera.

<sup>136</sup> M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, Kraków 1998, s. 298.



powierzchnią przedstawień dynamikę obrazów, opowiadających wiele historii, które razem składają się na dyskurs o patrzeniu i widzeniu:

„Światło jest zawsze i wszędzie u Hoppera przynajmniej ko-protagonistą. Jak archetyp, pomaga ustanowić istniejące w obrazach narracje. Wymusza uwagę i zachęca do kontaktu.”<sup>137</sup>

Czy nie tak właśnie działa światło w *Nowojorskim kinie*? Przykuwa wzrok, prowadzi widza przez salę, a równocześnie skłania do refleksji nad istotą świetlistości samej w sobie.

Światło lamp jest motywem spajającym dwie połowy obrazu: podobna, żółto-czerwona kolorystyka oświetlenia audytorium oraz wejścia stanowi o związku między zamyśloną bileterką a seansem filmowym, dziejącym się tuż obok:

„Poprzez te światła, jednakże, jest ona włączona równocześnie w swoje własne złudzenia [*illusions*], jak i te na ekranie.”<sup>138</sup>

Światła, o których mowa, są szczególne w kontekście „kinowego” tytułu dzieła. Na pierwszy plan nie wysuwa się światło ekranu (choć to do niego prowadzą linie perspektywy), ani nawet światło projekcji, lecz elektryczne lampy w sali. Czerwono-żółta poświata wydobywa z mroku seansu poszczególne kształty i osoby, najsilniej podkreślając postać bileterki.

Jasno oświetlona kobieta na obrazie Hoppera jest bardzo realistyczna, cielesna, ostre światło załamuje się w fałdach jej uniformu, wskazuje na kształt sylwetki, uwidacznia plastykę twarzy. Światło – jeden z podstawowych środków malarskiego wyrazu – oddaje kolor obiektu, a także modeluje bryłę i odczucie wolumenu. Poza zamyślenia, pochylenie głowy, swoboda ciała nasycają kobietą postać sensualnością i erotyzmem charakterystycznym dla samotnych kobiecych postaci w innych dziełach malarza.<sup>139</sup> Pełen napięcia bezruch, w jakim uchwycone są bohaterki obrazów, negliż lub nagość, subtelny modelunek ciała światłem podkreśla zmysłowość kobiecego ciała. Wizerunki kobiet u Hoppera to więcej niż realistyczne portrety, to przedstawienia bardzo intymne, odsłaniające szereg tajemniczych emocji, jakie wibrują w oświetlonych ciałach.

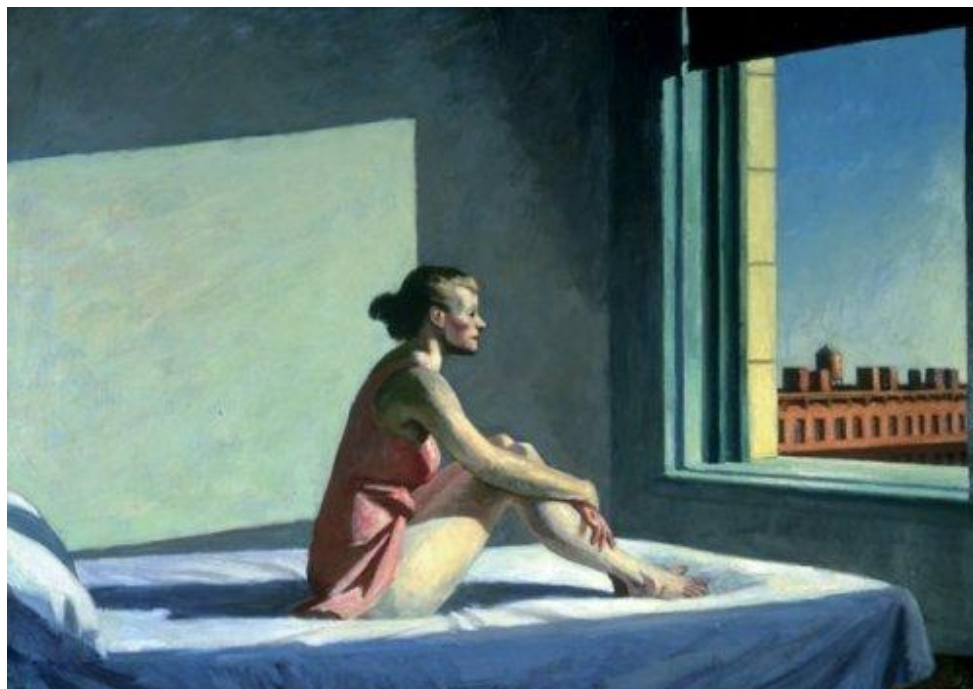
---

<sup>137</sup> W. Wells, *The Silent...*, op. cit., s. 58.

<sup>138</sup> Ibidem, s. 224

<sup>139</sup> Zob. ibidem.

Miejsce, w którym malarz umieścił bileterkę *Nowojorskiego kina*, dodatkowo podkreśla intymność ukazanego momentu – stojąc tuż przy wyjściu, dziewczyna znajduje się w przestrzeni ograniczonej z dwóch stron ścianami korytarza. Prawdopodobnie przeżywa swoją własną projekcję („illusions”), w odizolowaniu od filmowego doświadczenia widzów seansu. Od przestrzeni projekcji oddziela ją nieprzenikniona ciemność, ona sama jednak stoi w snopie światła. Podobnie jak kobiety na obrazach *Poranne słońce* czy *Kobieta w słońcu*, tu jednak obok sceny. Efekt jest jednak podobny, równie dopracowany i precyzyjny – wiązka jasnego światła, rysująca piękny światłocień na twarzy kobiety, a także tworząca jej cień w polu jasności na ścianie. Typowa Hopperowska kompozycja stanowi tutaj jeden z elementów ciekawego i zaskakującego *mise-en-scène*. Kobieta w snopie światła zamknięta jest w swoim świecie, jej wzrok sięga daleko poza widzialną przestrzeń, nie obejmuje przestrzeni kinowej.



Il. 16. Edward Hopper, *Poranne słońce* (*Morning Sun*), 1952, olej na płótnie, 71.4 x 101.9 cm

Lampy nad widownią wpływają jednakże na odczucie ciągłości przestrzeni, obydwie części sali – audytorium i korytarz – pozostają ze sobą w związku dzięki elektrycznemu światłu, emanującemu w „czerni kina”. Podwieszone kinkiety nie świecą tak ostro i intensywnie jak te po prawej stronie obrazu, ale ich delikatne światło czyni rozpoznawalnymi dwoje widzów: mężczyznę i kobietę. Nie siedzą oni obok siebie, każde w oddzielnym rzędzie, ale ustawienie wzdłuż ukośnej linii wytwarza między nimi niewidzialną więź. Są samotni, ale czy sami? A może należy odwrócić pytanie: sami, ale czy samotni? Lewa część kompozycji również zawiera w sobie subtelny ładunek erotyzmu, przedstawiając – prawdopodobnie –

obcą sobie parę. Można wnioskować, iż są to jedyni widzowie filmu, choć nie jest to pewne, gdyż *par excellence* filmowe ujęcie kompozycji nie obejmuje całego audytorium. Oglądający obraz pozostaje w niepewności, próbując dopowiedzieć sobie ledwie dostrzegalną relację, która – na jego oczach – tworzy się na linii (kompozycji) między dwojgiem widzów. Być może widzowie *Nowojorskiego kina* doświadczają czegoś więcej niż tylko oglądania filmu – uczestniczą w zmysłowej przestrzeni projekcji, wypełnionej spojrzeniami. Miętko zapadają się w pluszowe fotele, czują ich łagodny dotyk. Wokół nich monumentalna ornamentyka jest także taktylna, plastyczna, modelowana przyćmionym światłem podwieszanych lamp.

Sztuczne światło, decydujące o rozłożeniu akcentów na płótnie Hoppera, jest znamienne dla nowoczesnej kultury, która zrodziła kino. Od połowy XIX wieku ulice Paryża oświetlone były elektrycznymi latarniami<sup>140</sup>. Światło elektryczne zmieniło charakter miejskiej egzystencji, przedłużyło dzień, powiększyło przestrzeń aktywności. Dawało nowe bogate wrażenia wizualne, kolekcjonowane od kilku dziesięcioleci przez flanerów. Światło elektryczne zasililo też lampę filmowego projektora, umożliwiając grę światłocieni na kinowym ekranie i tworząc świetlistą przestrzeń między kabiną a ekranem. „Stożek projekcyjny” uobecnia się właśnie na tej linii, sprawiając, iż filmowy obraz rozświetla nie tylko powierzchnię ekranu, ale i włącza w sferę jasności publiczność. *Marzyciele* ścigają się o pierwszeństwo kontaktu z filmem, przejmując w przednich rzędach największą siłę rażenia światłobrazu, który potem wędruje dalej, z powrotem do projektora. W prowizorycznej sali małego kina w *Duchu roju* mieszkańcy miasteczka wspólnie wstępują do kręgu światła, które pozwala im odkryć cudowność *Frankensteina*. Poprzez „czerń kina” przechodzi wiązka czystego światła, które w magiczny sposób niesie ze sobą filmową historię do ekranu.

Choć pierwsze teorie filmu zajmują się przede wszystkim światłem przedstawiającym, już Rudolf Harms, zwolennik tez Balázsa, zainteresował się światłem sali. Pragnę przytoczyć dłuższą wypowiedź Harmsa, dotyczącą nie tylko filmu jako obrazu, ale szerzej ujętego fenomenu projekcji:

„W pozbawionej objętości przestrzeni jawi się oku w kierunku osi spojrzenia ściśle określona płaszczyzna, od której ze stopniową siłą i umiarkowaniem uwalniają się w swobodnym ruchu najrozmaitsze zjawiska świetlne. Owe ruchy światła najlepiej obserwować wtedy, kiedy miast na płaszczyznę obrazu, zwróci się raz uwagę na snop światła przebiegający z okienka kabiny projekcyjnej, zrazu rozprzestrzeniający się

---

<sup>140</sup> Zob. W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 614.

tylko na kształt punktu, potem coraz bardziej wachlarzowato poszerzony między zewnętrznymi osłonami spiczastej formy stożkowej, przebiegający nieustannie tam i z powrotem. W taki sposób postrzegamy całość światła, które wypływa z projektora i wskutek różnej gęstości obrazów stale się zmienia [...], i w trakcie projekcji mniej lub bardziej rozjaśnia górne rejony kinoteatru.”<sup>141</sup>

Refleksja Harmsa obejmuje nie tylko światło obrazu filmowego, ale i dostrzega przestrzeń projekcji, wypełnioną światłem projektora, które już „w drodze” do ekranu jest zauważalne i różnorodne. Chociaż niemiecki filozof nie rozwija tego tropu, koncentrując się na idealistycznych, czy wręcz metafizycznych aspektach przeżywania projekcji<sup>142</sup>, warto zatrzymać się dłużej nad przytoczonymi słowami. Odnajduję w nich przeczucie badań nad dyspozytywem kina, zmierzających ku odkryciu różnorodności jego sensorium. W słowach Harmsa ukryte jest świadectwo dotykowych aspektów filmowej projekcji.

Filozof określa środowisko uobecniania się filmowego obrazu jako przestrzeń „pozbawiona objętości”, gdyż zaciemniona sala ukrywa swoje granice. Niemniej jednak posiada podstawowe trzy wymiary. Harms proponuje przyjrzeć się wiązce światła, generowanej przez projektor, zanim dotrze ona na płaszczyznę ekranu. Wiązka ta wypełnia wycinek przestrzeni kina, jest w ciągłym ruchu, składa się z różnych, zmieniających się w czasie zjawisk świetlnych. Mają one różną gęstość, przez co widz zauważa różnice między nimi. Zaistnienie widzialnego przepływu światła filmowego, które można oglądać samo w sobie zanim utworzy ono obrazy na ekranie, wydobywa z podstawowego tworzywa filmu jakości zmysłowe inne niż wizualne. Stożkowata wiązka projekcyjna fascynuje nie ze względu na swoją treść obrazową, która poza ekranem jest nie do odczytania, lecz ze względu na swoją szczególną strukturę, znajdującą się pomiędzy niematerialnością a materialnością.

Światło rozchodzące się w sali kinowej jest tworem przestrzennym, można wyróżnić jego kształt i gęstość. Czy można go dotknąć? Racjonalna odpowiedź powinna brzmieć „nie”, jednak gdy włączyć się w doznawanie projekcji, nie jest to już takie oczywiste. Wiązka idąca od projektora do ekranu jest ciągle obecna na sali, daje o sobie znać jasnością i gęstością spowijającą widzów siedzących na linii kabina – ekran. Wchodzi w skład różnych bodźców zmysłowych, z jakimi stykają się (dosłownie) kinowi widzowie.

W *Nowojorskim kinie* zastanawia brak światła projekcyjnego, które uobecnia filmowy świat na ekranie. To kolejny dowód wyjątkowości malarskiej prezentacji kina, w której film

---

<sup>141</sup> R. Harms, *Philosophie des Films*, cyt. za A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności...*, op. cit., s. 78.

<sup>142</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności...*, op. cit., s. 78-79.

zepchnięty jest na margines. W wizji Hoppera dominuje światło wynikające z oświetlenia sali, wydobywające przestrzeń projekcji z tradycyjnego, kinowego wyciemnienia. W centrum kompozycji odnajdujemy jednak ciemność: puste krzesło, pogrążone w największym mroku. Dlaczego? Otóż myślę, iż w *Nowojorskim kinie* odkrywamy równie istotną jak światło cechę kinowości: cień. Cień, który wiązać można z Barthes'owską „czernią kina” i który sprzyja wygrywaniu zmysłowych napięć podczas seansu. Z jednej strony, widzowie poddawani są trudno uchwytnemu dotykowi światła, jakie tworzy zmienne i płynne kształty i gęstości w sali. Z drugiej strony, „miękka” ciemność zamazuje ostre formy i granice przedmiotów, sprzyja erotycznemu nastrojowi i wyostża doznania cielesnych bodźców, których dostarcza wizyta w kinie.

„Bez obiektu, na który światło może padać, obserwator widzi tylko ciemność. Światło samo w sobie jest niewidzialne. Widzimy tylko rzeczy, tylko obiekty, nie światło.”<sup>143</sup>

Arthur Zajonc, monografista światła w kulturze i sztuce, podsumowuje w ten sposób eksperyment, związany z postrzeganiem światła i ciemności. Bez punktu odniesienia, bez ciemnego kontrastu – światło jest niewidzialne. Marek Bieńczyk sugeruje, że „czyste światło” nigdy nie jest dane bezpośrednio – rozpoznajemy je jako przezroczystość, ale nie potrafimy postrzegać je samo w sobie:

„Bo też wciąż czułem, że czyste światło nigdy nie jest dane wprost; to zasłona między nim a naszymi oczyma, między światem a nami, stawała się niewidzialna, łaskawie godziła się wycofać z siebie wszystkie cienie i zacieki; światło okazywało się tylko tolerowaną przezroczystością.”<sup>144</sup>

Ta szczególna przezroczystość światła, właściwość, która sprawia, że nie ma pewności co do jego materialnego statusu, uwidacznia się silnie w fenomenie „stożka projekcyjnego”. Światło projektora jest przezroczyste, jednak zmienia gęstość i formę przestrzenną, barwi powietrze mniej lub bardziej intensywnie, by na końcu swej drogi zamienić się w płaskie plamy światłocienia ekranowego. Zjawisko to widoczne jest jedynie w absolutnym mroku sali.

Stąd podstawowa zasada działania kina – projekcja światłobrazu możliwa jest tylko w zaciemnionym pomieszczeniu, dzięki czemu na ekranie uwidaczniają się filmowe obrazy.

---

<sup>143</sup> A. Zajonc, *Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind*, New York–Oxford 1993, s. 2.

<sup>144</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, op. cit., s. 20.

Projekcja – nie tylko filmowa – zawsze wymaga ciemności, by w niej można było dostrzec światło.

Integralna dla kina (i tym samym dla filmu) obecność cienia wskazuje na jego silne związki z dotychczas istniejącymi w sztuce laboratoriami widzenia. Cień od początków istnienia ekspresji wizualnej towarzyszy światłu, pomaga artystom i zwodzi odbiorców. Mīt o początkach malarstwa ma kilka wersji, jednak w każdej z nich opisana zostaje ta sama zasada stworzenia pierwszego obrazu: obrysowanie konturu cienia ludzkiego<sup>145</sup>. **Projekcja** leży więc u źródeł malarstwa – nie byłoby cienia na ścianie, gdyby nie źródło światła, jakie go wytworzyło. Historyk cienia w sztukach plastycznych, Victor I. Stoichita, sugeruje, iż w zmitologizowanych początkach malarstwa dochodzi do głosu dążenie do zatrzymania wizerunku, który pozostanie w silnym związku z realnym ciałem malowanego człowieka. Poprzez mechanizm podwójnej kopii (cień jako kopia pierwszego rzędu, obrys cienia – kopia drugiego rzędu) uzyskujemy obraz, który u swoich źródeł posiada byt realny. Jest to oczywiście jedna z możliwych interpretacji pierwszych obrazów, tworzonych ludzką ręką, niemniej jednak pozwala ona na dostrzeżenie pewnej przewrotnej ciągłości, jaką sztukom przedstawiającym daje światłocień jako źródło przedstawienia. W podobny sposób Roland Barthes opisuje specyfikę fotografii: obrazu, który chroni modela przed śmiercią, zaświadcza, iż sfotografowany obiekt „był naprawdę”.<sup>146</sup> Światło zapisane na fotoczułym materiale, przepuszczone wcześniej przez ciemny tunel przesłony, zarazem tworzy i odtwarza – tworzy obraz, odtwarza modela.

Zgodnie z tymi interpretacjami obraz i fotografia przylegają do rzeczywistości, zachowując niemal materialny kontakt z obiektem przedstawionym. Obraz – poprzez cień, fotografia – poprzez emanację i zatrzymanie promieniowania świetlnego obiektu. Barthes zwraca uwagę na konieczność rozdzielenia sfery mroku od światła, by w pełni opisać fenomen fotografii:

„Zupełnie niesłusznie z powodu jej [fotografii] technicznego początku kojarzy się ją z ideą przejścia przez ciemność (*camera obscura*). Tymczasem trzeba by raczej mówić o *camera lucida* (taka była nazwa aparatu poprzedzającego Fotografie, który pozwalał na rysowanie przedmiotu za pośrednictwem pryzmatu, z jednym okiem na modelu, a drugim na papierze).”<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Zob. V. I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, Kraków 2001, s. 11-39.

<sup>146</sup> Por. K. Chmielecki, *Przedmiot...*, op. cit., s. 139.

<sup>147</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008, s. 188.

Pod powierzchnią obrazu, poza jego statusem materialnym, poza tworzywem, spotykamy więc znów grę światła i cienia. Bez względu na to, który z elementów uznamy za ważniejszy i tłumaczący charakter danego obrazu, widzialność możliwa jest tylko na styku jasności i mroku.

Z projekcją i światłocieniem splecione jest także lustro jako istota reprezentacji – obraz, uwidoczniony na zasadzie odbicia. Odbicie lustrzane przedstawia szczegóły obiektu, w odróżnieniu od cienia, który obrysowuje jedynie kontur. Napięcia między tymi dwiema pierwotnymi formami obrazowania znamionują subtelne różnice między obrazami technicznymi, przybliżającymi się bądź do naśladownictwa, bądź do poznania, lub też – w wypadku nowych mediów – symulacji. Kino wymyka się tym podziałom, ma w sobie elementy i cienia, i odbicia:

„Należałoby zatem dostrzec w kinie »reprezentujące« (malarskie) lustro, lokujące się pomiędzy Flusserowskimi odnogami reprezentacji i epistemologii, takie, w którym stadium reprezentującego (malarskiego) cienia zintegrowało się ze stadium »poznawczego« odbicia, a nie wyparło je. Rychło więc dojdziemy do wniosku, że »kino« w swojej rudymen tarnej postaci to nade wszystko aparat cieni, którego efekt u odbiorcy polegał i polega nadal na pomieszaniu percepcji mentalnych z percepcjami rzeczywistości. Albo – mówiąc dokładniej – bierze się z traktowania przedstawień jako percepcji, jak w pradawnych teatrach cieni.”<sup>148</sup>

Tak więc fotografia to *camera lucida*, kino natomiast to „aparat cieni”. Cieni, które percypowane są w świetle. A może na odwrót – aparat światła, które dostrzegane są w cieniu? Piętrowość kinowego świata – świata obrazu i świata projekcji – myli widza, który w efekcie miesza przedstawienia z percepcją. Zarówno światła obrazowe, emisyjne, przedstawieniowe, jak i immanentne kina postrzegane są tak samo – stąd niepewność co do ich statusu. Stąd także magia kina. Odbiór kinowego światła (i światłobrazu) nierozzerwalnie związany jest też z cieniem dwojakiego rodzaju. Cień bowiem leży u podstaw formowania obrazu, cień także warunkuje projekcję, która ów obraz uwidacznia. Cień w obrazie malarskim – to brak światła stworzony przez malarza, świadomie rozbielającego użyte pigmenty tam, gdzie w swej kompozycji chce pokazać światło. Cień na fotografii świadczy o braku światła

---

<sup>148</sup> A. Gwóźdź, *Skąd się...*, op. cit., s. 24.

zarejestrowanym na kliszy. Cień filmowy – to cień najprawdziwszy, realny, choć też wynika z braku światła .

Ciemność w środku sali *Nowojorskiego kina* znamionuje istotę kinowości, nieuchwytną w grach światłocienia. Puste kinowe krzesło zachęca mnie – widza obrazu – by stać się także widzem kina. Wskazuje mi z dystansu miejsce, jakie mam zająć podczas filmowego seansu. Percepcja kinowego światła – tego przedstawiającego i tego nieprzedstawiającego – nie byłaby możliwa bez ogarniającej czerni, w której dopiero wszystkie światłobrazy staną się widoczne. Jeśli usiądę na widowni Hoppera, zobaczę – być może – całość ekranu, poznam obraz filmowy, wyświetlany w *Nowojorskim kinie*. Pozwoli mi na to „laboratorium ciemności”. Ale nie poznam sekretu bileterki, wyłączonej ze świata filmowej iluzji, oddzielonej od czerni kina ścianą i niepokojącą kolumną. Kobieta stoi w pełnym świetle – nie należy więc do przestrzeni projekcji, ostra jasność nie pozwoliłaby jej na percypowanie seansu. Kompozycja obrazu zamyka kobietę w jej własnej projekcji, będącej echem podobnych *mises-en-scène* innych obrazów malarza.

Malarz prezentuje fascynujące elementy kina z wybranego punktu widzenia. Jako widz obrazu mam do wyboru: pozostać w tym punkcie bądź też zająć puste miejsce w środku obrazu, samodzielnie doświadczając różnorodnych wrażeń kinowych. Dzięki Hopperowi mogę stać się tym widzem, który usiądzie na pustym krześle w ciemności sali. Mogę zamienić *mise-en-scène* na *mise-en-lumière*<sup>149</sup>. A może na *mise-en- ombre*<sup>150</sup>?

---

<sup>149</sup> Por. P. Virilio, *Światło pośrednie*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Po kinie...?*, op. cit., s. 286.

<sup>150</sup> Fr. *ombre* – cień.



### 3. PRZESTRZENIE DOTYKU

#### *Dotknąć kina – Dotknąć filmu – Dotknąć światła*

Różne światła i cienie splatają się w przestrzeni *Nowojorskiego kina*. Malarstwo, fotografia, film – a wszystkie te obrazy połączone są poprzez **kino**. W tym miejscu nasuwa się pytanie wciąż powtarzane przez badaczy – co to jest kino? Wieloznaczność tego terminu w języku polskim wprowadza nieco zamieszania i nieścisłości w dyskursie naukowym, ale i pozwala na oddanie wieloaspektowości tego fenomenu. Szukając idei, jakie stymulowały powstanie filmu i kinematografu, Andrzej Gwóźdź pisze:

„Na początku było «kino» jako miejsce obcowania z różnymi zjawiskami ekranowymi, dopiero potem, stosunkowo późno, powstał «film».”<sup>151</sup>

Kino jako miejsce zatem. Kino w naturze – nad lustrzanymi taflami wód, przed skalnymi powierzchniami przyjmowania naturalnych światłocieni. Kino teatrów cieni, kino narzędzi i zabawek optycznych – aż wreszcie kino filmu, kino kinematografu braci Lumière, współcześnie – kino miasta. Zjawisko złożone, wieloaspektowe, które zawiera się w polu zmysłowego kontaktu z różnymi obrazami.

Hopperowska sala to sala konkretna, istniejąca w rzeczywistości, realizująca wszystkie założenia dwudziestowiecznego dyspozytywu kina. Malarz z wielką wrażliwością oddaje uwodzicielską przestrzeń, która – jak zauważa Barthes – posiada moc kuszenia widza w dwojaki sposób:

„Ale jest i inny sposób chodzenia do kina [...], pozwalający fascynować się tam **dwa razy** [podkr. R.B.]: przez obraz i przez otoczenie.”<sup>152</sup>

W przedstawieniu nowojorskiego seansu ekran kinowy zajmuje jedynie małą część obrazu, jednak możemy domyślać się, że nieliczni widzowie znaleźli się w sali ze względu na film. Bileterka pozostaje w przestrzeni projekcji, jednak w świetle lampy zdaje się oddawać innym obrazom – swoich własnych myśli. Napięcie erotyczne wyczuwalne w dziele Hoppera wskazuje na inne – niż obrazowe – źródła fascynacji, a punkt widzenia obserwatora przenosi

<sup>151</sup> A. Gwóźdź, *Skąd...*, op. cit., s. 15.

<sup>152</sup> R. Barthes, *Wychodząc...*, op. cit., s. 160.

uwagę widza na salę. Zainteresowanie kinem wykracza poza problem obrazów i widzenia, niepostrzeżenie angażując, poprzez światła i cienie, inne zmysłowe postrzeżenia. Barthes rozwija myśl o podwójnej fascynacji:

„To tak jakbym miał jednocześnie dwa ciała: ciało narcystyczne, które patrzy, zagubione w bliskim zwierciadle, i ciało przewrotne, gotowe fetyszyzować nie obraz, lecz dokładnie to, co go przekracza: ziarno dźwięku, salę, czerń, mroczną masę innych ciał, promienie światła, wejście, wyjście [...]”<sup>153</sup>

Z materii hopperowskich światel i cieni, składających się na kilka porządków patrzenia w *Nowojorskim kinie*, wyłania się model doświadczenia kinowego bogatszego niż tylko wzrokowe: model cielesnej, zmysłowej percepcji sensorium kina.

W poprzednich podrozdziałach sygnalizowałam już, jak ważne dla pełnego zrozumienia kinowych doznań jest dostrzeżenie cielesności obserwatora. Postawa badaczy względem cielesnych aspektów filmowej percepcji nie jest zgodna; dominuje jednak przekonanie, iż ciało w kinie stanowi medium odbioru i interpretacji obrazów. Dla Friedberg, mimo jej przekonania o zmysłowości środowiska kultury nowoczesnej, ciało widza kinowego jest jedynie „fikcją, punktem wyjścia i powrotu”<sup>154</sup>. Podobne ujęcie cielesności obserwatora pojawia się u Beltinga:

„[...] Podczas projekcji w ciemnej sali kinowej kolektywny ogląd filmu zmienia się w osobiste przeżycie każdego pojedynczego widza, który znajduje się co prawda we wspólnocie, a jednak pozostawiony jest sam sobie i ze sobą. [...] Widz przeżywa w miejscu publicznym rodzaj halucynacji czy snu, w których zniesione zostaje zwykle doświadczenie czasu i przestrzeni; zatem doświadcza siebie, mimo oficjalnego otoczenia, wyłącznie jako miejsca obrazów.”<sup>155</sup>

Taka redukcja fizycznego komponentu kinowego doświadczenia wypływa z przekonania, iż z początkiem seansu materialne otoczenie zostaje unieważnione, a czasoprzestrzeń kina zostaje oddana w posiadanie filmowej fikcji<sup>156</sup> jako „publiczne miejsce obrazów”. Aktywność widza określona jest jako podporządkowanie mechanizmom snu i halucynacji, skupionym na

---

<sup>153</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>154</sup> Patrz przypis 32.

<sup>155</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu*, op. cit., s. 98.

<sup>156</sup> Zob. ibidem, s. 95-101.

przeżywaniu historii filmowej i projektowaniu na nią własnych doświadczeń, związanych z obrazami.

Istnieją jednak przesłanki, by traktować filmowy seans jako doświadczenie *par excellence* zmysłowe, oparte na przeróżnych wrażeniach, których doznaje ciało. Barthes przekonująco wskazuje na dwa obszary fascynacji kinem: jeden – filmowy, a drugi – przestrzenny, związany z salą i jej sensualnością. W opisach starych kin, tworzonych w ramach nostalgicznego projektu „Tu było kino”<sup>157</sup>, autorzy wskazują między innymi na rolę szczególnego zapachu sali, który zapadł im w pamięć:

„Do dzisiaj pamiętam zapach wnętrza sali, skrzypienie wyściełanych foteli i niezapomniany i bardzo, bardzo oczekiwany sygnał Polskiej Kroniki Filmowej.”<sup>158</sup>

A także:

„Tam rzędy krzeseł, zasłonięty kurtyną ekran i specyficzny zatęchły zapach powietrza, który przywiał wspomnienia, bo ten sam zapach unosił się kiedy kino działało.”<sup>159</sup>

Zapachy niezwykle silnie łączą się w ludzkiej pamięci z danym miejscem. Mają moc mentalnego przenoszenia w przeszłość, w chwili, kiedy to zmysł węchu rozpoznaje silnie nacechowany osobiście bodziec. Kina również posiadają swój specyficzny zapach, który unosi się we wnętrzu i który jednoznacznie kojarzy się odwiedzającym z salą projekcyjną. W przypadku starych kin, o jakich mowa wyżej, można opisać go jako zapach nieco zatęchłego powietrza, materiału obijającego siedzenia, boazerii, kurzu... W przytoczonych wspomnieniach zwraca uwagę nostalgiczny ton wypowiedzi o zapachu dawnego kina, który przenosił autorów w czas dzieciństwa i pierwszych kontaktów z filmowymi seansami.

Nastawienie na bodźce sensoryczne podczas wizyty w kinie wydaje się logiczną konsekwencją uczestnictwa w „sensacyjnej” kulturze wielkomiejskiej. Rozproszona percepcja jako strategia doświadczania „natężenia podniet nerwowych” metropolii wydobywa przede

---

<sup>157</sup> Zob. <http://kinoportal.pl>; E. Cieniak, B. Nowakowski, *Tu było kino – album o końcu świata małych kin*, Warszawa 2008.

<sup>158</sup> R. W. Jurek, *Kino SŁOŃCE, Brzeg*, <http://www.kinoportal.pl/index.php/wspomnienia/kino-slonce-brzeg-remigiusz-w-jurek/>.

<sup>159</sup> K. Budrewicz, *Kino ŚLĘŻA, Sobótka*, <http://www.kinoportal.pl/index.php/wspomnienia/kino-sleza-sobotka-karol-budrewicz/>.

wszystkim rolę dotyku jako zmysłu niezwykle ważnego dla odbioru modernistycznej rzeczywistości:

„[...] Nowa magia, choć świecka, znajduje swój codzienny dom w szczególnej taktylności, wyrastającej z rozproszonego widzenia [*distracted vision*].”<sup>160</sup>

Dotyk staje się jednym z najistotniejszych zmysłów w odbiorze miejskiej kultury, w tym też – co podkreśla Benjamin – filmu. Kino można więc rozpatrywać nie tylko jako doświadczenie wizualne, ale i taktylne. Dotykalność i dotykowość przenika przestrzeń projekcji, kształtując wyjątkowe doznanie kinowości.

Według antropologów kultury niepodobna wypreparować poszczególnych zmysłów z kompleksowego sensorium postrzegania świata. Edward Hall, który sformułował fundamentalne zasady proksemiki, dowodzi, iż wrażenia wizualne i dotykowe są tak silnie z sobą związane, iż nie da się ich od siebie oddzielić<sup>161</sup>. Przestrzeń seansu dotyka widza i każe też jemu dotykać wszystkiego, co go otacza. Czerń sali ogranicza możliwości widzenia, obecne wokół kształty. Otaczające przedmioty i ciała są tajemnicze i pociągające, gdyż nie do końca wiadome, a w ciemności wydają się nie do końca realne. O ich materialności zaświadczyć może dotyk. Dotyk sam w sobie również jest aktywnością na pograniczu intymności i zbiorowości, dotyczy relacji indywidualnych, ale i tych zachodzących w tłumie, regulowanych prawami proksemiki. Wnętrze kina jest przestrzenią, w której człowiek ma okazję znaleźć się w bardzo bliskim – dosłownie – sąsiedztwie wielu innych ludzi. Cytowana wcześniej Bruno akcentuje silny ładunek erotyzmu obecny w kinowej sali, w której widzowie „dzielą czasową intymność w przelotnych spotkaniach.”<sup>162</sup>

Nie wiem, czy spotkanie widzów *Nowojorskiego kina* jest tylko przelotne, ufundowane na intymności kinowej. Może więc, która wytworzyła się między nimi na linii kompozycji w mroku pozostanie także po zapaleniu świateł po projekcji, a sensualne podniecenie rozbłyśnie w pełnym świetle sali. To kolejna zagadka obrazu Hoppera, tak jak niepewność co do myśli bileterki. W delikatnym odbłasku świateł ekranu na sylwetkach widzów kryje się pytanie o zmysłowość, o stopień zanurzenia się w sensoryczne doświadczenie światłocieniowej przestrzeni.

---

<sup>160</sup> M. Taussig, *Tactility and Distraction*, “Cultural Anthropology”, Vol. 6, Nr 2 (May, 1991), s. 149, <http://www.jstor.org/stable/656411>.

<sup>161</sup> Zob. E. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 2003, s. 82.

<sup>162</sup> G. Bruno, *Streetwalking...*, op. cit., s. 128.

Za filozofką Jolantą Brach-Czainą stoję na stanowisku, iż każda ludzka aktywność zakłada dotykanie. Znamienne, iż zmysł ten pozostaje niedoceniany przez wielu badaczy kultury:

„Zadziwiająca jest rozbieżność między ignorowaniem dotyku przez cywilizowaną świadomość a wielką rolą, jaką odgrywa on w naszym zwierzęcym i ludzkim życiu.”<sup>163</sup>

Od Arystotelesa uważany za zmysł „niższy”, a przez wielu filozofów spychany na margines doświadczenia estetycznego, które miałyby realizować się poprzez wzrok lub słuch, dotyk jednakże jest podstawą wszelkiej twórczości artystycznej: sztuka wymaga od twórcy kontaktu z materią<sup>164</sup>. W konsekwencji dzieła sztuki muszą dotykać odbiorcy.

W wypadku kina taktylność doświadczenia wydaje się szczególnie ważna. Jak starałam się udowodnić powyżej, wyjście do kina jest obyczajem wielkomiejskim, zanurzonym w rozproszonej percepcji strumienia doznań metropolii. Poza tym kino jest przede wszystkim specyficznym typem przestrzeni, w której odbywa się seans filmowy. Postrzeganie filmu uważam więc za nierozzerwalnie związane z postrzeganiem jego otoczenia, czyli sali kinowej, a w szerszej perspektywie – również miasta.

Nie sposób oddzielić percepcji wzrokowych od innych wrażeń sensorycznym, dzięki którym człowiek doświadcza rzeczywistości. Dotyk jest z wizualnością bardzo silnie związany, co podkreśla się chociażby w teoriach percepcji przestrzeni: pierwotnym jej receptorem jest ludzkie ciało, medium taktylności<sup>165</sup>. Istnieją też stanowiska filozoficzne, które doświadczenia świata upatrują w odczuciach cielesnych, jak choćby fenomenologia Merleau-Ponty’ego<sup>166</sup>.

Taktylność ma swoje szczególne miejsce w teorii mediów, zgodnie z którą możliwości dotykowego kontaktu między nimi a człowiekiem są pierwszorzędne dla funkcjonowania i zrozumienia panoramy medialnej komunikacji. Współczesne media i sprzęty oparte są na dotykowym interfejsie, czyniąc ludzkie palce głównym narzędziem nawigacji, pośrednicząc

---

<sup>163</sup> J. Brach-Czaina, *Blony umysłu*, Warszawa 2003, s. 58.

<sup>164</sup> Por. G. Świtek, *Architektura i aporie dotyku*, [w]: A. Wieczorkiewicz, M. Kosztaszuk-Romanowska (red.), *Spektakle...*, op. cit., s. 13-32.

<sup>165</sup> Zob. Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000, s. 9-16. Autor wyróżnia rodzaje przestrzeni: pragmatyczną, percepcyjną, egzystencjalną, poznawczą, abstrakcyjną i ekspresywną, a u podstawy postrzegania przestrzeni widzi ludzkie ciało. Zob. też K. Lehari, *Metaforyczny...*, op. cit., s. 71.

<sup>166</sup> „O moim ciele nie można powiedzieć, że *jest* w czasie i przestrzeni. Ono raczej *czas* i *przestrzeń zamieszkuje*. Wytwarza wokół siebie [...] swoją przedobiektywną przestrzeń znaczącą, w której dokonuje się jego zaangażowanie w świat.” J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 35.

między umysłem a siecią informacyjną. Digitalność, zgodnie z łacińską etymologią (*digitus*) związana jest możliwością kontaktu taktylnego. Taktylność jest intuicyjna, instynkt i motoryczne przyzwyczajenia dążą do cielesnych interakcji pomiędzy poszczególnymi podmiotami i przedmiotami. Nowomiedialne sieci ewokują przestrzeń taktylną,

„[...] Cała interkonektywna rzeczywistość cyfrowa jest oceniana jako rozszerzenie umysłu i kierowana przez całe ciało oraz umysł. Można powiedzieć, jak Walter Ong, który stworzył koncepcję »wtórnej oralności« wizualnej i słuchowej, że rozwijamy teraz »wtórną taktylność«.”<sup>167</sup>

Dlaczego wtórną? Ponieważ dotykowe relacje między człowiekiem a mediami, zgodnie z teorią McLuhana, zaistniały w chwili nastania elektryczności. W pogłębionej lekturze wizji McLuhana, w której „środek przekazu sam jest przekazem”, mapa medialnej kultury to gęszcz różnych struktur nadawania i odbioru, wymiany między człowiekiem a środowiskiem, w której granice między ciałem a światem zewnętrznym mają tendencję do wymazywania ostrych podziałów. Wizja ta okazała się niejako prorocza względem zjawisk najnowszych, aktywujących nowe formy obcowania z rzeczywistością:

„Tymczasem jest to już nie tylko eksploracja, ale także imploracja, nie tylko ekstensje, ale także intensje. Technologie cyfrowe wdzierają się w nas, znosząc granicę między wewnątrz a zewnątrz, przekształcając całą strukturę psychosomatyczną.”<sup>168</sup>

W optyce de Kerckhove’a obecna sytuacja przywraca dotykowi istotną rolę w zmysłowym postrzeganiu rzeczywistości, wykorzystując doznania taktylne do uruchomienia immersyjnych praktyk odbioru przekazów medialnych. Taktylność angażuje w proces percepcji całe ciało, w tym wzrok; pozwala nie tylko na odbiór i przetwarzanie wrażeń ze świata, ale i na dogłębne poznanie i uświadomienie sobie odczuć ciała<sup>169</sup>.

Nastawienie na odbiór bodźców dotykowych nastąpiło wraz z epoką elektryczności, która rozpoczęła formowanie intuicyjnych postrzeżeń opartych na doznaniach cielesnych. De Kerckhove, badając pisma McLuhana, mówi o niej jako o „elektryczności mięśniowej”, która

---

<sup>167</sup> D. de Kerckhove, *Umysł dotyku. Obraz, ciało, taktylność, fotografia*, [w:] A. Maj, M. Derda-Nowakowski (red.), *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, Katowice 2009, s. 47.

<sup>168</sup> K. Krzysztofek, *Zdekodowane kody*, [w:] *Kody McLuhana...*, op. cit., s. 12-13.

<sup>169</sup> Zob. W. Bogard, *The Coils of a Serpent. Haptic Space and Control Societies*, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=581>; D. de Kerckhove, *Umysł dotyku...*, op. cit., s. 45.

„przynosi ze sobą światło, ciepło i energię”.<sup>170</sup> Nowe zmysłowe podniety, wypracowane przez sztukę i kulturę nowoczesną, wykształciły – poprzez elektryczność – nowy model odbioru, w którym dotyk stał się zmysłem dominującym. Fundamentalna refleksja McLuhana w tym zakresie wskazuje na sprzężenie dotyku z innymi zmysłami oraz na szczególną konfigurację poszczególnych matryc percepcji różnych wrażeń:

„Może być też tak, że w naszym świadomym życiu wewnętrznym to wzajemna zależność między zmysłami tworzy zmysł dotyku. Może **dotyk** nie oznacza kontaktu skóry z **rzeczami**, ale sposób, w jaki te rzeczy żyją w naszym **umyśle**?”<sup>171</sup>

Tak rozumiana dotykowa percepcja pozwala wnosić o taktylnym modelu doznania kina, warunkowanym cielesnym odbiorem wszystkich podniet, w jakie obfituje seans.

Przestrzeń sali kinowej obfituje w bodźce dotykowe. Zapadanie się w fotelu, przyjmowanie pozycji pólężącej, o czym pisał Barthes, kojarzy się z gotowością seksualną. Świadomość bliskości innych widzów również czyni nasze ciało wrażliwe na bodźce zmysłowe. Nie bez powodu właśnie kino jest dobrym miejscem na randkę. Erotyczna atmosfera kina, którą opisałam w pierwszej części rozdziału, opiera się na sferze fizycznego kontaktu ciała widza z materialnością sali i ciał innych widzów. Rozpuszczenie kształtów w mroku potęguje jeszcze wyczulenie na dotyk, gdyż powierzchnia styku ciał i przedmiotów definiowana jest przez powierzchnię taktylności.

Drugim poziomem dotykowej przestrzeni kina jest relacja widz – film. Wiele z Benjaminowskich obserwacji dotyczących taktylnego charakteru percepcji miasta jest trafnych również w odniesieniu do rzeczywistości seansu. Szok percepcyjny, jaki w kinie ewokowały szybki montaż czy zbliżenia, odnosił się do fizycznych aspektów odbioru filmu, kładąc ciało niemal dosłownie odczuwać emocje wpisane w filmową fikcję. Wrażenia, jakie przynosi film czy fotografia, zasadzają się na cielesnej pamięci wrażeń rzeczywistych, zapisanych taktylnie w mięśniach.<sup>172</sup> Podświadome gesty, dopasowywanie się ciała do rzeczywistości obrazu, smutek, strach, podniecenie, obrzydzenie – wszystkie uczucia, jakie wywołuje fikcyjna narracja, zlokalizowane są w ciele obserwatora. Można widzieć to ciało jako medium obrazów, niemniej jednak są to obrazy postrzegane taktylnie, a ich sensoryczne napięcie pobudza dotyk jako zmysł decydujący o integralności doświadczania świata. Era

---

<sup>170</sup> D. de Kerckhove, *Przeciw architekturze (architektura inteligencji)*, [w:] A. Maj, M. Derda-Nowakowski (red.), *Kody McLuhana...*, op. cit., s. 38.

<sup>171</sup> M. McLuhan, *Liczba*, [w:] idem, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 160-161.

<sup>172</sup> Zob. D. de Kerckhove, *Umysł dotyku...*, op. cit., s. 47-48.

elektryczności to era sztucznego światła, które – będąc najczystszy przykładem medium, które samo w sobie jest przekazem – zmieniło nawyki percepcyjne i przeorganizowało wzory poznawania rzeczywistości. Światło jest „informacją bez treści”, najważniejszą dla orientacji człowieka w przestrzeni postrzeżeń:

„Gdy światło jest włączone, istnieje świat poznania zmysłowego, a gdy światło jest wyłączone, ten świat znika.”<sup>173</sup>

Światło elektryczne właśnie warunkuje zaistnienie filmu w kinie, tworzy niejednoznaczną taktylnie poświatę stożka projekcyjnego, która zafascynowała widzów (*Marzyciele*) i teoretyków (Harms). Jednym z elementów magii kina jest przemiana nieprzedstawiającego strumienia światła z projektora w świat filmowych obrazów, które dają złudzenie rzeczywistości i stymulują wszystkie zmysły widzów, pobudzając cielesne zaangażowanie w fikcyjną czasoprzestrzeń. Światłocienie filmu, „fantomy rzeczywistości”, wyzwala w obserwatorze chęć sięgnięcia po nie, chociaż w swej substancji pozostają nieuchwytnie<sup>174</sup>. Z końcem projekcji jednak znikają obrazy ekranowe, a na widowni zapalają się „zwykłe” lampy. Obrazy są nietrwałe, ruchliwe, zmienne, oświetlenie sali kinowej, jak u Hoppera, pozostaje stałym punktem odniesienia, jest odpowiedzialne za sterowanie jasnością i mrokiem sali.

Szczególnie ciekawe wydają się w tym kontekście fotografie Sugimoto. Ekran emanujący czystym, białym światłem – widok niemożliwy w trakcie wyświetlania filmu – staje się metaforą kina. Wymazuje światłobraz filmu, a wydobywa z mroku salę, która – jeśli przyjąć seans filmowy jako wydarzenie, mające umożliwić zanurzenie się widza w świecie fikcji – miała stać się niewidzialna w chwili wyłączenia lamp i uruchomienia projektora:

„Ślady obrazów filmowych znajdują się natomiast na ścianach i elementach wyposażenia pomieszczenia, w którym były wyświetlane. Zamiast uprowadzić nas w fikcyjne miejsca filmu, pozostawiają one w ciemności – wraz ze strumieniem światła, za pomocą którego przecinają salę – upiorne refleksy, których publiczność kinowa już choćby dlatego nie zauważa, że oglądając film zapomina o miejscu w którym się

---

<sup>173</sup> M. McLuhan, *Mieszkanie*, [w:] idem, *Zrozumieć media...*, op. cit., s. 184.

<sup>174</sup> Por. T. Gunning, *An Aesthetic...*, op. cit., s. 118.



znajduje. [...] Filmowa sekwencja miejsc blaknie w realnym miejscu, w którym pokazywane są filmy”.<sup>175</sup>

Nawet jeśli widzowie zatracają się w iluzorycznej przestrzeni filmu, światło ekranu i projektora dotyka ich, tak samo jak pozostawia ślady we wnętrzu sali, i tym samym podkreśla przestrzenność i materialność realnego miejsca projekcji. Zmienne kształty, jakie w powietrzu kina formuje światło z kabiny projekcyjnej, prowadzą nas do intuicji o taktylnym charakterze światła samego w sobie, bez względu na to, jakie obrazy ze sobą niesie.

Jedną z cech światła jako zjawiska przestrzennego jest jego przezroczystość. To ona decyduje o ambiwalentnym statusie światła w kontekście materii/niematerii; „malowanie światłem”<sup>176</sup> może tworzyć zarówno płaszczyzny, jak i formy przestrzenne. Niedługo po upowszechnieniu się filmu członkowie Bauhausu, w tym przede wszystkim László Moholy-Nagy nawoływali do stworzenia nowej postaci sztuki, opartej na „kształtowaniu optycznym”. Już same słowa, jakimi opisuje się możliwe wykorzystanie światła – kształtowanie, tworzenie nowych form itp. – sugerują plastyczność i przestrzenność tworzywa, co pociąga za sobą przecucie bryły, twardości, materialności.

Kategoria przezroczystości nierozdzielnie przynależy do zjawisk światła, a co za tym idzie – obrazów. Istotę bliskości tych trzech fenomenów wydobywa Marek Bieńczyk, opisując odbiór przezroczy w czasach, kiedy film nie był jeszcze tak łatwo dostępny we wszystkich miejscach:

„Pójść obejrzeć przeźrocza czy po prostu pójść na przeźrocza; w tej zapowiedzi kryły się i ciut magii, i przyjemność oczekiwania. Obraz nie był jeszcze tak bardzo demokratyczny, [...] nadchodził, zapowiadał się, pojawiał tajemniczo na białych ekranach, na samych ścianach.”<sup>177</sup>

Autor eseju o przezroczystości przywołuje wspomnienie pokazu slajdów, jaki „pan z miasta” urządził beskidzkim góralkom w ich chałupie.<sup>178</sup> Seansowi przezroczy, uobecnianych na ścianie za pomocą światła, towarzyszyło podekscytowanie podobne do stanu, jaki u widza kinowego diagnozuje Barthes. Przezroczystość światła obrazowego wyzwala wedle

---

<sup>175</sup> H. Belting, *Antropologia...*, op. cit., s. 98-99.

<sup>176</sup> Zob. M. McLuhan, *Mieszkanie*, op. cit., 184.

<sup>177</sup> M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, op. cit., s. 18.

<sup>178</sup> Zob. ibidem.

Bieńczyka odczucia synestezyjne (pisze on o pamięci smaku ściennych ekranów<sup>179</sup>), podając w wątpliwość swój status ontologiczny<sup>180</sup>. Światło obrazu jawi się więc jako byt subtelny, przezroczysty, ale i wyczuwalny, zaznaczający swą przestrzenną obecność. Mimo swojej przejrzystości, anektuje określone wycinki przestrzeni, przez co jest zjawiskiem nieco zwodniczym (ale i uwodzicielskim), prowokuje widza do jego złapania, dotknięcia – impuls, który najwyraźniej widoczny jest u dzieci próbujących złapać słoneczne refleksy na ścianach.

Nie inaczej rzecz się ma ze światłem „czystym”, oślepiającym swym blaskiem i mylącym swą przezroczystością. Takie jest światło stożka projekcyjnego, tak jak doznaje go Harms.<sup>181</sup> Właściwości światła samego w sobie skłoniły Moholy-Nagya do sformułowania postulatów kształtowania optycznego. Artysta, związany pierwotnie z węgierskim aktywizmem, później z konstruktywizmem i szkołą Bauhausu, nawoływał do twórczości opartej na wykorzystaniu fizykalnych atrybutów światła jako tworzywa, nie przywiązując wagi do jego możliwości przedstawiających:

„Sztuki plastyczne winny koncentrować się na używaniu światła jako podstawowego czynnika kształtowania, a porzucić cele związane z odtwarzaniem (kopiowaniem) natury wedle zasad wywiedzionych z imitacji mechaniki ludzkiego widzenia.”<sup>182</sup>

Wypracowanie reguł kształtowania optycznego miałoby wspomagać powstanie nowej kultury audiowizualnej, w której można będzie widzieć więcej i inaczej. Jak widać, Moholy-Nagy znajduje się pod silnym wpływem Balázsa, jednakże przenosi centrum swych rozważań z filmu jako pewnego obrazu na światło jako materiał sam w sobie. Zwracam jeszcze raz uwagę na język, jakim węgierski artysta operuje w odniesieniu do swoich świetlnych planów, które w pierwszej kolejności odnoszą się do działań wizualnych: słowa takie jak „kształtowanie” czy „formowanie” sugerują plastyczność materiału.

O kinowości decyduje dwuznaczny charakter filmowego seansu, w którym tendencja do zanurzenia się całkowicie w świecie obrazowej fikcji rozpraszana jest przez taktylny charakter wnętrza, wypełnionego innymi ciałami i materialnymi przedmiotami. Kinowość to wreszcie sala wypełniona światłocieniami, które z płaszczyzny ekranu wypełniają całą przestrzeń kina, uwodząc przezroczystością i obietnicą fizycznego kontaktu z gęstymi

---

<sup>179</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>180</sup> Por. przypis 80.

<sup>181</sup> Por. przypis 77.

<sup>182</sup> A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności...*, op. cit., s. 73.

formami czystego światła. Kinowość taka zrodziła się na ulicach stolicy XIX wieku, a dziś znów na te ulice wychodzi, wzbogacając i wzmacniając doznawanie metropolii.

\*\*\*

Swój najnowszy film Wim Wenders poświęcił choreografce Pinie Bausch<sup>183</sup>. Technika 3D uwydatnia gesty i ruch ciał tancerzy. W filmie dominują długie sekwencje tańca. Są to bądź zapisy prób i spektakli wuppertalskiego teatru, bądź układy choreograficzne aranżowane w przestrzeni pozateatralnej: w metrze, na ulicach miasta, w lesie. Widz może przyglądać się z bliska pracy mięśni aktorów, ich ekspresji i wysiłkowi. Film pomyślany jako dokument-hold dla wybitnej artystki przedstawia kolejne postaci, adeptów Tanztheater, którzy kształcili się pod kierunkiem Piny. Bohaterem tego niezwykle plastycznego obrazu jest taniec, którego źródło tkwi w głębi ludzkiego ciała i który animuje przestrzeń i rzeczywistość wokół aktora. Widz Wendersa poznaje kulisy prób, zagląda do środka maleńkiej makiety sceny teatralnej, a dzięki trójwymiarowi może doznać iluzji, iż zasiada na widowni w Wuppertalu.



Il. 17. Kadr z filmu *Pina*

Reżyser nie ukrywa faktu, iż oglądamy teatr, a długie ujęcia skupione na narracji tańca są w zasadzie jego rejestracją, tym bardziej pieczołowitą, iż dokonaną w trójwymiarze. Wyraźnie można odróżnić „autorskie” partie Wendersa, przenoszące teatr tańca w codzienną rzeczywistość. Znany z zamyślenia do medialnej refleksji twórca wprowadza jednak jeszcze jedno, bardzo istotne zapośredniczenie swego obrazu. Klamrą spinającą są ujęcia sali

---

<sup>183</sup> *Pina*, reż. W. Wenders, Niemcy–Francja–Wielka Brytania 2011.

kinowej, z wypełnioną widownią z sylwetką operatora odwróconą tyłem do widza *Piny*. Na ekranie wyświetlany jest film...*Pina*. Wenders umieszcza swoje dzieło w podwójnym porządku widowiska: audytorium teatralne nakłada się na audytorium kinowe. Dzieło mówi nam wprost, iż jest filmem, nawet jeśli jego uwaga koncentruje się na teatrze. Jesteśmy w kinie i w kinie oglądamy film, w którym widzowie, tak jak my, oglądają film...

Możemy się identyfikować z tymi widzami, gdyż obraz 3D zaciera granicę między nami a ekranem. Filmowa widownia *Piny* wypełnia niemal namacalną międzyprzestrzeń dzielącą białe płótno od naszych ciał. Wendersowi udaje się uchwycić kompleksowość współczesnego kina i zjawisk kinopodobnych: mamy do czynienia z podwójnym zapośredniczeniem, jakie dokonuje się przy użyciu najnowszych technologii, a na ekranie miesza się porządek filmowy i teatralny, dokumentalny i inscenizacyjny. Co najciekawsze – piętrowość filmu Wendersa zbudowana jest na „klasycznym” dyspozytywie sali kinowej, w której widzowie zwróceni są w stronę ekranu, a nad seansem czuwa operator. Zmysłowy spektakl teatru tańca, jaki przedstawia *Pina*, rozgrywa się w przestrzeni kinowej, wyznaczonej przez światłocienie podróżujące od projektora do ekranu. Czyżby Wenders sugerował, iż sensualności ciał i ruchu tancerzy można doznać w pełni jedynie w kinie? Tego nie wiem. Jestem natomiast przekonana, iż konstrukcja trójwymiarowego świata *Piny* uruchamia poznanie poprzez kinowe sensorium.



Il. 18. Kadr z filmu *Pina*

Reżyser dopełnia partie dokumentalne filmu dotyczące prób i występów teatralnych o sekwencje tańca w przestrzeniach miasta i natury: w kolejce naziemnej, na ulicach, placach i mostach, w lesie i parku. Unieważnienie w tych momentach jednej z widowni – tej teatralnej – przenosi punkt ciężkości na kinowy aspekt inscenizowanego widowiska. Ciała tancerzy zostają umieszczone w przestrzeni pozateatralnej i pozakinowej, a bliskość innych osób i przedmiotów zaciera dystans, który we fragmentach dokumentalnych stwarza podział na scenę i audytorium. Wenders wyprowadza swój film w miasto, konstruuje sytuację odbiorczą układów choreograficznych poza przestrzenią widowiska. Cieleśność tancerzy jest tym bardziej narzucająca się, gdyż pozostają oni w kontakcie z rzeczywistością ulicy. Wewnątrzfilmowa projekcja *Piny* wychodzi poza ramy ekranu – zajmujemy miejsca widzów przedstawionych przez Wendersa, zapominając o obecności operatora za naszymi plecami.

Poza kinem: na ulicach miast, na fasadach budynków, w miejscach nietypowych seansów pragnę zatem szukać kolejnych śladów doznania kinematograficznego, które napotkać można w wielu przestrzeniach poza salą projekcyjną.

## **Rozdział III**

### **MIEJSKA TOPOGRAFIA MIEJSC KINOWYCH**

#### **1. NA SKRZYŻOWANIU BULWARU I BOCZNEJ ULICZKI**

*Ulice, fasady i afisze – Pałace i świątynie – „Wielkomiejski erotyzm” w małym kinie –  
Multipleks i park atrakcji*

#### **2. NA MARGINESACH KINOWEJ TOPOGRAFII**

*Archiwa – Kinemateki – Kinomuzea*

#### **3. KINO OBOK KINA**

*Pod gwiazdami – W ukryciu – Pośród różnych form kina*

## 1. NA SKRZYŻOWANIU BULWARU I BOCZNEJ ULICZKI

*Ulice, fasady i afisze – Pałace i świątynie – „Wielkomiejski erotyzm” w małym kinie – Multipleks i park atrakcji*

„One to [ulice] bowiem są mieszkaniem wiecznie niespokojnej, wiecznie ruchliwej istoty, która wśród murów doznaje, doświadcza, dowiaduje się i wymyśla równie wiele jak jednostka pod osłoną swoich czterech ścian.”<sup>184</sup> –

Walter Benjamin, wtórując Franzowi Hesslowi, opisuje kulturową rolę ulicy w metropolii zamieszkałej przez *flâneura*. Przemiany społeczne, rozwój handlu i gospodarki zorientowanej na konsumpcję, rozmnożenie rozrywek i przygotowanie terenu dzięki np. sztucznemu oświetleniu wyprowadziło życie na ulicę, czyniąc ją nową przestrzenią dla życia publicznego. Przejęła rolę rynku, placu katedralnego, stając się metaforycznym obrazem miasta<sup>185</sup>. Mieszkańcy zaczęli skupiać się właśnie na ulicy, korzystając z różnych form widowiska, jakie ona umożliwia, a *flâneur* odnalazł się idealnie w tej przestrzeni „pomiędzy”, przełamującej zamknięcie mieszczańskiego salonu, otwartej na eksplorację terenu, a z drugiej strony karmiącej miejscami, które pozwalały na nieco intymności czy prywatności. Kawiarnie, teatry czy pasáže, choć są przestrzeniami niezależnymi, pozwalają jednak na płynną wymianę i kontakt z ulicą. Miasto definiowane przez ulicę nie ma centrum, symbolizowanego przez formę np. agory, lecz jest strukturą dynamiczną i nieregularną, o zmiennych współrzędnych w czasie i przestrzeni:

„Rozbijając dotychczasowe centrum, ulica sama kreuje swoje własne, trwale wpisane w jej pejzaż centra: banki, sklepy, muzea, restauracje, kawiarnie, które stały się jej desygnatami i miejscami reprezentacyjnymi ale też punktami orientacyjnymi, będącymi dla przechodniów rodzajem drogowskazu [...]. Wyznaczają one nasz rytm życia, potrzeby i pragnienia [...]”<sup>186</sup>

<sup>184</sup> W. Benjamin, *Powrót flâneura. O Spacerach po Berlinie Franza Hessla*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001 nr 8-9, s. 236.

<sup>185</sup> Por. B. Frydryczak, *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*, [w:] S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, Warszawa 1998, s. 103.

<sup>186</sup> Ibidem, s. 104.

Ruchliwość tłumu na ulicy pasuje do ogólnego dyspozytywu poznawczego, wypracowane przez nowe środowisko urbanistyczne, opanowane przez bodźce zmysłowe. Nieregularność układu ulic i różnych ich charakter sprzyja dywersyfikacji przestrzeni i z pewnością czyni ją dużo bardziej nęcącą dla spacerowiczów z duszą *flâneura*.

Ulica partycypuje również w procesie estetyzacji miasta, kształtowana na wzór dzieła sztuki, ozdabiającej przestrzeń:

„Działając na wszystkie zmysły, z których uprzywilejowała sobie wzrok, operuje zmieniającymi się widokami form i kolorów, dźwięków i zapachów, które nakładają się na siebie, zlewając w jedną kakofoniczną jakość.”<sup>187</sup>

Tak jak wiejska droga, zapraszająca do wędrówki<sup>188</sup>, wysadzana była drzewami i obramowana polami, tak miejska ulica oferuje przechodniowi widok wystaw sklepowych, kawiarnianych okien, wewnątrz barów czy innych przybytków rozrywki. Zdobyte reklamy wizualnej i praktyki eksponowania towarów składają się na artystyczny *entourage* trotuaru, który niejako staje się ścieżką zwiedzającego, podziwiającego przedmioty znajdujące się wokół niczym dzieła sztuki. Spacer ulicą staje się zwulgaryzowanym wariantem wizyty w muzeum, gdzie rolę eksponatów przejmują towary na wystawach.<sup>189</sup> Równocześnie jednak ulica umożliwia oglądającemu większą mobilność i wejście w dynamiczną relację z prezentowanymi obiektami; nie obowiązuje muzealny zakaz „nie dotykać”, a nabywając najbardziej nęcące dobra przechodzień może zlikwidować dystans wystawy.

Szczególną formą głównych ulic są paryskie bulwary. „Hausmanizacja” Paryża poprzedziła pojawienie się pasaży. Porewolucyjna przebudowa tkanki arabskiej centralnych dzielnic diametralnie zmieniła krajobraz. Labirynt średniowiecznych, wąskich, tajemniczych uliczek o niejasnym uporządkowaniu zastąpiony został czytelnym układem szerokich arterii, wyłożonych reprezentacyjną nawierzchnią. Estetyczna elegancja miała jednak przede wszystkim cel praktyczny: przejrzystość bulwarów sprzyjała kontroli nad społecznym wymiarem ulicznej egzystencji, a przede wszystkim miała uniemożliwić tworzenie barykad i subwersję mieszkańców. Tak uformowana przestrzeń sprzyjała także rozwinięciu życia ulicznego. Szerokie trotuary dały miejsce dla kawiarnianych stolików, a świadomość kontroli z czasem zmieniła się w poczucie bezpieczeństwa. Równie

---

<sup>187</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>188</sup> Zob. F. Hessel, *Sztuka spacerowania*, „Literatura na Świecie” 2001 nr 8-9, s. 161-162; L. Sobkiewicz, *Waltera Benjamina filozofia ulicy*, [w:] E. Rewers (red.), *Pisanie miasta...*, op. cit., s. 141.

<sup>189</sup> Por. F. Léger, *Ulica: przedmioty, widowiska*, [w:] idem, *Funkcje malarstwa*, Warszawa 1970, s. 89-91.



poprowadzone linie ulic pozwalały widzieć horyzont, a jasne oświetlenie w godzinach wieczornych eliminowały niebezpieczeństwa właściwe dla późnej pory w gmatwaniu krętych uliczek. Gdy zatem nadeszła epoka siódmej sztuki, szybko znalazła ona swoje miejsce przy bulwarze.

W poprzednim rozdziale pracy poświęciłam wiele miejsca, by z różnych perspektyw przyjrzeć się „sensacyjnym” ulicom metropolii. Przestrzenią tą rządziła estetyka atrakcji, która wyznaczała formę i rytm miejskiego życia. Wzmagając intensywność proponowanych doznań, wrzucała przechodnia w tygiel wrażeń i towarów:

„Korzystając z wizualnej ciekawości i pragnienia nowego, atrakcje opierały się na tym, co Augustyn w początkach V wieku nazywał *curiositas* w swoim katalogu „pożądania oczu”. W odróżnieniu od wizualnej *voluptas* (przyjemności), *curiositas* unika piękna i ubiega się o jego dokładne przeciwieństwo „z prostego powodu pragnienia poznania i wiedzy”. [...] Atrakcje implikują niebezpieczeństwo rozproszenia, głównego grzechu w Augustiańskim modelu chrześcijańskiego życia, opartym na kontemplacji i czujności.”<sup>190</sup>

Powyższa paralela między atrakcyjnością nowoczesnego miasta a pożądaniem człowieka wczesnego średniowiecza odsłania potęgę pokus sensualnych, które od wieków nęciły podmiot poznający świat. Kino dołączyło do istniejącego od wieków spektaklu rozrywek dla spragnionych widzów, rozrastającego się i zmieniającego repertuar w zależności od epoki.

Przypomnę pogląd Gunninga, który nazywa kino przednarracyjne kinem atrakcji. Łącząc *trompe l'oeil* i ruch obrazów wychodziło ono naprzeciw potrzebom widza metropolitalnego widowiska:

„Kino atrakcji nie tylko egzemplifikuje właściwą dla nowoczesności formę estetyki, ale też odpowiada specyfice nowoczesnego i szczególnie miejskiego życia, co Benjamin i Kracauer rozumieli jako wyczerpanie doświadczenia i jego zastąpienie kulturą dystrakcji.”<sup>191</sup>

Wczesne kino uzupełniało ofertę „sensacji” końca XIX wieku, ale też i stało się źródłem wykształcenia nowej postawy poznawczej względem doznaniowego uniwersum. Aby w pełni

---

<sup>190</sup> T. Gunning, *An Aesthetic...*, op. cit., s. 124.

<sup>191</sup> Ibidem, s. 126.

mogła rozwinąć swój wpływ na zachowania poznawcze w przestrzeni atrakcji, X muza musiała znaleźć swój dom. Stał się nim budynek kina, który dołączył do ciągu fasad wzdłuż bulwaru.

Kino jest rozpoznawalne w panoramie ulicy od razu. Najczęściej świetlny szyld, repertuar, plakaty, które przykuwają uwagę. Są to elementy obowiązkowe i niezmiennie w projekcie fasady kinowej, bez względu na architekturę budynku, które ustaliły się wraz z powstaniem pierwszych niezależnych kin. Refleksja architektoniczna w Europie już w latach 20. XX wieku podejmuje temat specyfiki i wyjątkowości projektowania kin<sup>192</sup>. Z początku czerpiąc z zasad rządzących teatrem i music-hallem, architektura kinowa buduje własne zasady, związane zarówno z odpowiednią aranżacją wnętrza sali, podporządkowanego działaniu nowego typu spektaklu, jaki i z wpisaniem fasady w ciąg ulicy, udekorowanej innymi fasadami różnego typu. Stworzono uniwersalny kod rozpoznawczy, właściwy dla nowego miejsca w miejskim krajobrazie, należącego do ram ulicy. O ile pierwsze wypowiedzi teoretyczne, które dotyczyły architektury kina w Europie, akcentowały konieczną nowoczesność budynku z uwagi na nowoczesność widowiska<sup>193</sup>, o tyle za oceanem wybujała ornamentyka kinopalców, cechująca się swobodnie potraktowanym historyzmem w doborze monumentalnych form, przydać miała X muzie godności i wagi, jaką odbierali jej tradycyjni teoretycy sztuki, uważając za nieznaczącą rozrywkę.<sup>194</sup> I tak w jednej z pierwszych wypowiedzi próbujących usystematyzować plan dla nowej gałęzi architektury w Europie, Robert Millet-Stevens nawołuje do uproszczenia formy, w myśl postulatów modernistycznych:

„[...] O ile ratusz, hale targowe, muzeum czy biblioteka mogą jeszcze być reprezentacjami architektury przywołującej przeszłość, kino, budowla w swej istocie nowa dla swego przeznaczenia, powinno być prawdziwie nowoczesne.

[...] W teatrze foyer gra ważną rolę z uwagi na liczne antrakty; szatnie powinny być obszerne, z łatwym do nich dostępem. Nic podobnego, gdy chodzi o kino: foyer się nie liczy, szatnia jest rzadko kiedy używana.”<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup>Zob. F. Lacroche, *Architectures de cinéma*, Paris 1981, s. 42.

<sup>193</sup>Zob. ibidem,

<sup>194</sup>Zob. M. Valentine, *The show....*, op. cit., s. 2-7.

<sup>195</sup>R. Mallet-Stevens, « *Les Cinémas* ». *Catalogue de l'exposition de l'art dans le cinéma français*, Musée Galliera, Paris, 1924 ; cyt. za F. Lacroche, *Architectures....*, op. cit., s. 42.

Jest to bardzo postępowe stanowisko, zanurzone w Bauhausowskiej idei funkcjonalności i prostego *design*. Dowodzi też uznaniu kina za jedną z manifestacji nowoczesnego świata, a uwagi dotyczące szczegółów organizacji wnętrza sali świadczą o głębokim zrozumieniu nie tylko kulturowego, ale i technologicznego aspektu działania nowego wynalazku. Podkreślając rolę czytelności przestrzeni i skierowania maksymalnej uwagi widza na ekran – m. in. poprzez unikanie niepotrzebnych i rozpraszających dekoracji – Stevens prezentuje dojrzałe spojrzenie na zasadę kina, leżącą w przestrzeni między ekranem a projektorem.



Il. 19. Wejście do kina Eden, Marakesz, Maroko, fot. Karolina Pawlik

W tym samym czasie w Ameryce kino zdomowało się w pełnych przepychu pałacach, budowanych na wzór teatrów, oper czy katedr. I choć Maggie Valentine również podkreśla odrębność świata sali kinowej od przestrzeni teatralnej, amerykańskie konstrukcje charakteryzowały się nadmiarem dekoracji i zapelnianiem przestrzeni:

„Było tak dużo do zobaczenia podczas tylko jednej wizyty. Kiedy widzowie przekraczali lśniące mosiężne drzwi, elegancja dużego holu opanowywała ich wyobraźnię. Ogromne klatki schodowe, pięciopiętrowe marmurowe kolumny, złożone cherubiny kusiły ich by wracać znowu i znowu, za każdym razem by dziwować się cytadeli, której kolosalne proporce zostały stworzone jedynie dla ich rozrywki.”<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> A. Pildas, *Movie Palaces. Survivors of an Elegant Era*, New York 1980, s. 8.

Trend budowania pałaców dla kina był związany z podejściem do architektury USA w latach 20., którą cechowało zamykanie do historyczystycznego eklektyzmu. W przytłaczającej budowli jednakże barokowa forma spychała na plan dalszy subtelny urok filmu, którego światłocienie gubiły się w bogatym wystroju wnętrza. Nawet po zgaszeniu światła elementy dekoracyjne były widoczne i zwracały uwagę. W *Nowojorskim kinie* Hoppera zdobiona kolumna umieszczona jest w centralnym miejscu kompozycji obrazu, jak gdyby obserwator mimowolnie wracał do niej wzrokiem, rysującej się wyraźnie nawet w obszarze największego mroku, jaki otacza puste krzesła. Wizyta w kinopałacu była więc nie tyle spotkaniem z iluzją filmu, co z iluzją bogactwa: seans w pełnej przepychu sali kosztował zaledwie dolara i pozwalał rozczarowanej statusem społecznym publiczności choć chwilę pobyc w złudzeniu świata luksusu<sup>197</sup>.

Z europejskiej perspektywy takie podejście architektoniczne było krytykowane, przede wszystkim z uwagi na ujmowanie wagi filmowi jako najważniejszemu przecież dla kina. Fernand Léger wyraża swe wątpliwości co do zasadności budowania kin na wzór pałaców:

„Firmy amerykańskie budują wspaniałe sale kinowe; nie wydaje się, żeby film czuł się w nich dobrze, ale się przyzwyczai. Kino staje się bogate, lecz jego przepych jest pospieszny i nowobogacki. To cechy bardzo nowoczesne.”<sup>198</sup>

Zauważmy szczególne użycie określenia „nowoczesne” przez artystę i teoretyka: odnosi on je w tym wypadku do powierzchownego potraktowania dekoracyjnego wymiaru formy architektonicznej kinopałacu. To zupełnie inne rozumienie nowoczesnego podejścia niż proponuje Mallet-Stevens w duchu refleksji modernistycznej, inspirowanej ideami Bauhausu i definiującej nowoczesność w architekturze jako zredukowanie ornamentyki na rzecz lepszej funkcjonalności. Léger wspomina natomiast o „estetyzacji powierzchniowej” – jak nazwie później to zjawisko Wolfgang Welsch – jaka zachodzi w kształtowaniu przestrzeni urbanistycznej poprzez nadprodukcję elementów dekoracyjnych.

Twórcy amerykańscy zainspirowali jednakże wielu architektów europejskich, tak więc w latach 20. i 30. kinopałace powstawały po obydwu brzegach Atlantyku. Siegfried Kracauer analizował „sensacyjną” kulturę Berlina właśnie na podstawie obserwacji splendoru owych fortec siódmej sztuki.<sup>199</sup> Idee modernistyczne przyjęły się w Stanach w latach 40., wtedy też i

---

<sup>197</sup>Zob. ibidem.

<sup>198</sup>F. Léger, *Funkcje...*, op. cit., s. 196.

<sup>199</sup>Zob. S. Kracauer, *Kult...*, op.cit., passim.

tam zaczęły powstawać kina o nowoczesnym dizajnie, powoli rezygnujące ze zdobień i megalomanii.<sup>200</sup>

Kino wychodzi na ulicę, reklamując się neonami i szyldami. Uchyla drzwi do świata filmu, zanim jeszcze otworzą się fizyczne drzwi do sali. Wabi przyszłego widza, ustanawiając w przestrzeni miasta szczególną konstrukcję, w której twardość i materialność architektury splata się z ulotnym urokiem filmu, jaki architektura ta obiecuje:

„Istnieją dwa sposoby, by przyciągnąć widza do kina. Przede wszystkim, niezależnie od repertuaru samego w sobie, poprzez uwiedzenie wizualne lub dźwiękowe, za sprawą fasady. Jest to wspólna praca architekta, oświetleniowca i dystrybutora. Inny środek polega na stworzeniu fasady, której architektura i wystrój prowadziłyby delikatnie spacerowicza do ciemnej sali.”<sup>201</sup>

Drugi ze wspomnianych sposobów autor nazywa „*attraction au sens absolu du terme*” – „**atrakcją** w absolutnym znaczeniu tego terminu”, a więc w znaczeniu przyciągania<sup>202</sup>. Sensualna moc seansu, o której pisałam w poprzednim rozdziale, przekracza mury sali projekcyjnej, by rozprzestrzenić swój czar poza budynkiem i wprowadzić go w atmosferę ulicy. Ekranem przejścia zawsze jest fasada, która rozgranicza wnętrze budowli i zewnętrzne otoczenie.

Fasada jest w pejzażu miejskim obiektem niejednoznacznym. W założeniu stanowi ona element reprezentacyjny, wyróżnia się dekoracyjnością od pozostałych elewacji budynku<sup>203</sup>. Jej podstawowym zadaniem jest zwrócenie uwagi przechodnia, wywołanie jego zainteresowania mijaną budowlą. Powinna łączyć się stylistycznie z całością budowli. Jej ornamentyka sprawia, iż w zespole urbanistycznym obok funkcji informacyjnej pełni ona również funkcję estetyczną, kształtując walory widokowe ulic i placów.

Wydaje się więc, że zgodnie z pierwotną rolą fasada powinna być elementem przezroczystym, oznaczającym nie tyle samą siebie, ile to, co jest za nią – a więc wnętrze budynku. Uwaga przechodnia ma kierować się „poza” fasadę,

---

<sup>200</sup>Zob. M. Valentine, *The show...*, op. cit., passim.

<sup>201</sup>F. Lacroche, *Architectures...*, op. cit., s. 206.

<sup>202</sup>Francuskie słowo *attraction* oznacza atrakcję, ale i też nęcenie, przyciąganie, również w kontekście zmysłowym i erotycznym.

<sup>203</sup> Zob. S. Kozakiewicz (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1969, s. 107.

[...] fasada wyznacza bowiem granicę między wnętrzem a zewnątrz, gdyż wnętrze to reprezentuje i oznacza.<sup>204</sup>

Spod architektonicznej powierzchni wygląda więc głębia wnętrza jako tworu istotnego i niosącego właściwe znaczenia, sygnalizowane tylko przez warstwę zewnętrzną. Takie rozumienie fasady antycypuje niejako pojęcie ekranu, który sam z siebie również miałby być czystą płaszczyzną, znajdującą się jednak – przeciwnie – pod warstwą znaczących obrazów.

Subtelne powiązanie płaszczyzny fasady budynku i płaszczyzny ekranu nabiera nowej wymowy, gdy chodzi o kino. Ekranowość fasady nie jest w tym kontekście metaforą, lecz dosłowną realizacją programu wabienia i informowania widza. Fasada kina jest ekranem swego wnętrza, niezależnie od swego kształtu architektonicznego i dekoracyjności. W tym szczególnym przypadku ornamentyka może przeszkadzać, „zasłaniając” elementy *stricto* kinowe. Na zasadzie prostej transpozycji, na fasadzie kina obserwujemy afisze, programy, szyldy...



Il. 20. Szyld świetlny kina Rio, Wencpils, Łotwa, fot. Justyna Budzik

Kinowa fasada jest na scenie ulicy dekoracją szczególną, gdyż pełni funkcję przejścia z porządku spektaklu w porządek kina. Jednocześnie wtapia się w scenografię oraz sygnalizuje obecność innego typu widowiska, wystarczy tylko wejść za próg. W pierwszych dekadach XX wieku, kiedy to kształtują się nurty architektury kin, neony i plakaty filmowe

<sup>204</sup> Z. Dziuban, *Dlaczego nie można wejść dwa razy do tego samego miasta?*, „Kultura Współczesna” 2006 nr 3, s. 110.

przed wejściem do iluzjonu wprowadzają z parateatralną wtedy przestrzeń ulicy elementy, które należą do świata projekcji. Wzbogacają z ten sposób „sensacyjny” wymiar ulicy oraz programują nową postawę poznawczą, jaka będzie odpowiednia dla uczestnictwa w seansie filmowym. Wraz z rozwojem technologii i architektury, która wykorzystuje zdobycze nowych mediów, ulica ze sceny przekształciła się w przestrzeń ekranów, stając się wariacją dyspozytywu kinowego. Być może dlatego współcześnie fasada kinowa wtapia się niezauważalnie w „filmowe miasto”, utkane z ruchomych obrazów.

Wejście do kina kusi afiszami. Podobnie jak inne *eksponaty* na wystawie ulicy, umieszczone są w szklanych witrynach. Działają obrazem i słowem, a kontakt z nimi jest niejako preludium dla doznawania sensorium kina. Około kinowy dyskurs obfituje zresztą w opisy kultu plakatów. W przywoływanym już filmie *Czteryśta batów* młodzi chłopcy kradną plakat z filmu Bergmana. W epoce, gdy kontemplacja obrazu przeminęła, plakat zdaje się jednak nosić cechy obiektu kultowego, stając się przedmiotem pożądania kinofilów.

Zainteresowanie plakatem jako zewnętrznym znakiem uniwersum samodzielnego kina pojawia się razem z rozwojem filmu jako niezależnego widowiska. Karol Irzykowski notuje w roku 1924:

„Tak, tak, przypominam sobie już teraz przy jakich sposobnościach widywałem p. Sobkowskiego! On to chodzi głównymi ulicami miasta i czytuje owe szerokie i wysokie płachty papieru zwane afiszami kinowymi, które rozpierają się na wszystkich murach miasta i nadają mu wygląd, jak by w tym mieście nic innego się nie działo prócz przedstawień kinematograficznych. I czytał, czytał mój pan Sobkowski, a od każdego afisza oddzielał się jakiś dziwaczny papierowy duszek, który papierowym młotkiem wbijał panu Sobkowskiemu klin do głowy.”<sup>205</sup>

Trudno nie zauważyć ironicznego tonu wypowiedzi znanego krytyka. Znamca filmu i jeden z pierwszych teoretyków nowej sztuki odnosi się z kpina do snobistycznego widza, który na podstawie wyczytanych na plakatach nazwisk i tytułów chce uchodzić za konesera. A czytanie nie wystarczy – potrzeba doznawania i poznawania kina. Niemniej jednak na podstawie powyższego opisu możemy wyobrazić sobie główne ulice Warszawy, przyozdobione filmowymi afiszami, ważnymi elementami metropolitalnej dekoracji.

---

<sup>205</sup> K. Irzykowski, *Kurier kinowy. Mój sąsiad, p. Sobkowski*, „Wiadomości Literackie” 1924 nr 51; cyt. za: S. Beylin, *Nowiny i nowinki filmowe 1896-1939*, Warszawa 1973, s. 130-131.

Włączone w maszynę estetyzacji przestrzeni, plakaty stanowią część kompleksowej struktury, jaką jest zbiór kinowych doznań.

Film, w swej istocie efemeryczny i niematerialny, nie pozwala „pokazać się” w oknie wystawowym. Fasada kina to obietnica pokazywania, obietnica projekcji, zapowiedziana rozświetleniem reklam i holu wejściowego. Po wynalezieniu lamp neonowych szyldy kin rozbłyskują intensywnie, stanowiąc sporą część nowego feerycznego oświetlenia przestrzeni publicznej. Zarazem określają swoją przynależność do nokturalnego wymiaru miejskich rozrywek, stanowiąc część ornamentyki właściwej dla metropolitalnej ulicy. Ornamentyka ta, dowodząc opisanego przeze mnie wcześniej procesu estetyzacji miasta, akcentuje widowiskowość ulicy, która upodabnia się do sceny.

Im bardziej minimalistyczna stawała się architektoniczna forma kina, tym silniej kinowa fasada emanowała urokiem tego, co czeka na widza po jej przekroczeniu. Zredukowanie nadmiaru ozdób przekładało się również na projekty elewacji, których elementy dekoracyjne związane były ściśle z funkcją budynku i pełniły funkcję reklamową i informacyjną. Najważniejszy w sali był ekran, i to do niego prowadziły linie aranżacji wnętrza, ciągi światła, zarysy foteli i kształt widowni. Idea magii, jaka drzemie w filmowym seansie, stała się nadrzędną zasadą organizacji wnętrza sali i definiowała również politykę kuszenia potencjalnego widza:

„Stosując uproszczenia, dekoracja kin nie traci nic ze swojego spektakularnego czy też magicznego charakteru. Po prostu przestaje stwarzać iluzję luksusu i chwalebnej przeszłości, aby otworzyć przed widzom wszechświat bardziej mentalny. W tym sensie towarzyszy ewolucji kina. Filmy poruszają bardziej ambitne i „myślące” tematy pod koniec lat 20. Środowiska intelektualistów w Europie zaczynają interesować się kinem od 1919 roku.”<sup>206</sup>

Dyspozytyw sensualnego kontaktu z kinem, w zaciemnionej sali i w cielesnej bliskości innych widzów, wiąże się z salą projekcyjną zupełnie innego typu niż salka *variétés*. Wraz z rozwojem kina narracyjnego (wg Gunninga po 1907 r.) zaczęto tworzyć miejsca specjalnie dla kina, a film oddzielił się od innych towarzyszących mu pokazów. Kinopalać, o których pisał Kracauer, należały jeszcze do dyskursu atrakcji, urządzone z przepychem, by oszołomić widza dekoracją, skalą i monumentalnością przestrzeni. Stopniowo jednak, wraz z rozwojem

---

<sup>206</sup> F. Lacroche, *Architectures...*, op. cit., s. 34.



filmu jako środka wyrazu przede wszystkim artystycznego, powstawały sale o zupełnie innym charakterze. Bez przepychu i uwodzenia formą, gwarantowały widzowi przestrzeń osobistego kontaktu z filmem, wyciszoną i spokojną. Przestrzeń ta – jak na obrazie Edwarda Hoppera – przepełniona była intymnością, coraz bardziej izolowała się od ulicy, obiecując zamknięcie w erotycznej „czerni kina”.

Na podstawie analizy eseju *Wychodząc z kina* Rolanda Barthes’a wnioskuję, iż to właśnie taka sala zainicjowała umiłowanie francuskiego filozofa dla „czerni kina”. Modelem dla rozważań o *sensorium* kina jest dla mnie sala Barthesowska, nieco na uboczu miasta atrakcji, choć to miasto rodziło pragnienie wejścia do kina. Raz jeszcze wrócę do słów myśliciela, którymi opisuje on stan widza przed seansem:

„[...] Idzie się do kina z powodu beczynności, czasu wolnego, w stanie gotowości. Wszystko dzieje się tak, jakby jeszcze przed wejściem widza na salę połączyły się wszystkie klasyczne warunki hipnoz [...]. Istnieje *sytuacja kina*, która jest pre-hipnotyczna. Kontynuując tę prawdziwą metonimię, można stwierdzić, iż czerń sali prefigurowana jest przez „mroczne marzenie”, które poprzedza tę czerń i prowadzi podmiot od ulicy do ulicy, od afisza do afisza, aby w końcu pogrążył się w ciemnym, anonimowym, niezróżnicowanym sześcianie, w którym musi powstawać ten festiwal uczuć, nazywany filmem.”<sup>207</sup>

Pragnący zanurzenia w „rozproszonym erotyzmie” kina widz, zanim wejdzie do kina, oddaje się – zgodnie z optyką Barthes’a – praktyce flanerowania po ulicach miasta. Autor nie precyzuje jednak, jakie to ulice. Jako czytelniczka podążająca za jego myślą nie wiem, czy chodzi o tętniące życiem bulwary, rozświetlone sztucznym światłem i uwodzące feerią barw, dźwięków i zapachów, czy może też o kręte, pogrążone w półmroku boczne uliczki, oferujące zmysłowość nieco innego rodzaju.

Jaśniejący witrynami sklepowymi bulwar jest bowiem jedną z możliwych stylizacji miasta, jakie prezentuje przechodniowi ciąg fasad. Wystarczy ustąpić z głównej arterii, by odkryć ulice ciemne i tajemnicze, które zastępują przemyślane *mise-en-scène* bulwaru estetyką przypadku i instynktu, a proponowane widowisko jest nieprzewidywalne. Boczna uliczka nie posługuje się jasnymi kodami architektonicznymi i urbanistycznymi, tak jak czyni to główna aleja. Ruch w takich uliczkach jest mniej rytmiczny, bardziej odpowiada

---

<sup>207</sup>R. Barthes, *Wychodząc...*, op. cit., s. 157.

nierównemu przepływowi niewyreżyserowanych wydarzeń<sup>208</sup>. *Flâneur* odnajdzie się dobrze w tych przestrzeniach niepewności i niejednoznaczności, zwykły przechodzień może poczuć się zagrożony:

„Łatwo się zgubić schodząc z głównego traktu w boczne uliczki, które jak pajęczyna, wychwytyują zbłąkanego przechodnia. [...] Boczne ulice nie mogą poszczycić się równie szeroką ofertą atrakcji, zapewniają jednak innego typu urozmaicenia: drugą twarz miasta, schowaną za reprezentacyjnymi fasadami.”<sup>209</sup>

Wydaje się, iż kino jest szczególnego typu atrakcją, którą znaleźć można zarówno przy bulwarze, jak i w labiryncie wąskich uliczek. Kina będą różniły się architekturą i dekoracją fasady – budowle reprezentacyjne zarezerwowane są dla głównych ulic, zabudowa przecnic zmniejsza skalę rozmachu i ornamentyki. Niemniej jednak kinowa fasada oddziałuje przecież tym, co niezależne od ukształtowania elewacji: znakiem świetlnym, reklama, afiszem, programem... Jak postaram się wykazać, obserwując małe kina z perspektywy Rolanda Barthes’a, to, co zwabia spacerowicza do sali projekcyjnej, pozostaje niezależne od formy architektonicznej budynku kina.

Kina, które potocznie nazywa się „małymi kinami”, w polskiej rzeczywistości zajmują szczególne miejsce. Jako ślady przeszłości, stają się w ostatnich latach obiektem tęsknoty i porównań z komercyjnymi kompleksami. Wychodzą z tych porównań zwycięsko, mimo braków technicznych i niewygód wyposażenia. Co ciekawe, miejsca te łączą się często z aspektem życia towarzyskiego: idealne na randkę, bowiem w wielkich kinopleksach trudno znaleźć romantyzm i frenetyczną atmosferę, nasyconą znakami uwodzenia:

„[...] Do multiplexu trudno się wybrać zarówno do kina jak i na film. Nigdy nie zabrałbym w takie miejsce dziewczynę na randkę. Stare kina tworzą mimo wszystko bardziej odpowiedni nastrój do romantycznych spotkań.”<sup>210</sup>

W zacytowanym stwierdzeniu uchwycona została trudna do nazwania istota klimatu tradycyjnej sali kinowej. Specyficzny nastrój, sprzyjający spotkaniom zakochanych, jest wypadkową różnych właściwości tego niezwykłego miejsca. Nie chodzi tylko o ciemność, ale

<sup>208</sup> Por. L. Sobkiewicz, *Waltera Benjamina...*, op. cit., s. 147-148.

<sup>209</sup> B. Frydryczak, *Okiem przechodnia...*, op. cit., s. 104-105.

<sup>210</sup> P. Pietraszek, *Kina we Wrocławiu*,

[http://www.tubylokino.pl/web/arttykul/kina\\_we\\_wroclawiu\\_pawel\\_pietraszek](http://www.tubylokino.pl/web/arttykul/kina_we_wroclawiu_pawel_pietraszek).

o swego rodzaju intymny wymiar przestrzeni przed ekranem. Nieistotne, czy sala pęka w szwach, czy widzów jest niewielu, w małym kinie czuć bliskość ludzi wokół. Skrzypienie foteli, szelest materiałów, terkot projektora, kurz widoczny w snopie światła skierowanego na ekran, szczególny zapach, być może smak ukradkowych pocałunków – sala jest nasycona różnorodnymi wrażeniami zmysłowymi, dobrze rozpoznawalnymi, osławającymi przestrzeń. W ten sposób budowany jest nastrój bliskości między oglądającymi. Widz znajduje się w wyjątkowej, „podwójnej” sytuacji. Za sprawą zjawiska projekcji – identyfikacji, związany jest ze światem filmu, porusza się w rzeczywistości fabuły. Równocześnie jednak cały czas siedzi w sali, duszą i ciałem, a ciałem tym odbiera wszelkie bodźce zmysłowe, jakie obecne są w kinowej przestrzeni.

Małe kina wzbudzają szczególnie ciepłe uczucia, znane i oswojone, w bliskości miejsca zamieszkania. Urządzone tak, by zachęcać widzów do wielokrotnego odwiedzania. Trudno uchwycić tę ulotną atmosferę, splot detali, który sprawia, iż są to wnętrza wyjątkowe i bliskie widzom. Konstanty Ildefons Gałczyński w 1947 roku poświęcił wiersz małym kinom:

„Najlepsze to małe kina  
w rozterce i w udręce,  
z krzesłami wyściełanymi  
pluszem czerwonym jak serce.

Na dworze jeszcze widno,  
a już się lampa kołysze  
i cienie meandrem biegną  
nad zwiastującym afiszem [...].”<sup>211</sup>

Zadziwiające, jak bliska jest poetycka wypowiedź antropologii Barthes’a. Pierwsze dwie strofy opisują scenerię bardzo podobną do tej, którą francuski filozof przedstawia jako decydującą dla wejścia do kina. Obraz kołyszącej się lampy i ruchliwych cieni wprowadza napięcie i niepokój, dynamizuje sytuację liryczną. Słowa „zwiastujący afisz” implikują oczekiwanie (zwiastujący coś, co ma się wydarzyć); wprowadzają też element *sacrum* poprzez religijne skojarzenia. Przed wejściem do kina unosi się atmosfera niepewności i zapowiedzi czegoś nieznanego, związanego z ciemnością – sugeruje to wspomnienie o

---

<sup>211</sup> K. I. Gałczyński, *Małe kina*, z tomu *Siódme niebo*, Warszawa 1970, s. 199-200.

cieniach, które pojawiają się na fasadzie, mimo iż jest jeszcze jasno. Lampa jest już zapalona, uniwersum sztucznych – elektrycznych – światłocieni niejako wychodzi z sali projekcyjnej na ulicę, by zwabić przechodnia do środka. Podmiot liryczny *Małych kin* zauważa uwodzący mechanizm, wymyślony przez profesjonalistów: fasada powinna wabić miejskiego spacerowicza do sali projekcyjnej.<sup>212</sup> Potencjalny widz według Barthes’a znajduje się w stanie prehipnotycznym, uwiedziony przez miasto; wedle pomiotu lirycznego w tekście Gałczyńskiego – w „rozterce i w udręce”, miotany silnymi emocjami, które można by zakwalifikować jako warianty *astonishment*.

W kolejnych strofach sytuacja liryczna przenosi się do wnętrza budynku:

Kasjerka ma loki spadziste,  
króluje w budce złocistej,  
więc bierzesz bilet i wchodzisz  
w ciemność, gdzie śpiewa film:

szeleszczą gaje kinowe,  
nareszcie inne, palmowe,  
a po chodniku bezkresnym  
snuje się srebrny dym.

Jakże tu miło się wtulić,  
deszcz, zawieruchę przeczekać  
i nic, i nic nie mówić,  
i trwać, i nie uciekać.

Srebrzysta struga płynie  
przez umęczone serce  
Drzemiesz w tym małym kinie  
jak list miłosny w kopercie [...]”<sup>213</sup>

Konsekwentnie budowana jest wizja kina jako świata ciemności, zarysowana wcześniej wzmianką o cieniach, które w drugiej zwrotce opisane są jako znaki wskazujące na naturę

---

<sup>212</sup>Zob. F. Lacroche, *Architectures...*, op. cit., s. 206.

<sup>213</sup>Ibidem.

sali. Przekroczenie progu kina – niczym w rytuale przejścia granicy między wnętrzem a zewnątrz – prowadzi widza w mrok, „gdzie śpiewa film”. Pieśń ta przenosi widza w zupełnie inną rzeczywistość, iluzji i blasku, stworzonego w ciemności sali projekcyjnej. Ale podmiot liryczny nie mówi tylko o zanurzeniu w filmowych opowieściach, wspomina też o doznaniach, które związane są z samą salą. Fraza „jakże tu miło się wtulić” ewokuje wrażenia taktylne, wywołane przez materialną formę kina, a zapowiedziane już w pierwszej strofie wiersza, w opisie foteli wyściełanych pluszem. Wyobrażenie miękkiego materiału „czerwonego jak serce”, w który można się wtulić, kreuje obraz kina jako miejsca przytulnego i intymnego, w którym magia ulotnych światłocieni przeplata się z *sensorium* przestrzeni. Zgodnie ze słowami podmiotu lirycznego, w sali kinowej gromadzą się ludzie „w udręce i rozterce”, targani emocjami i podatni na uwodzące działanie filmowego śpiewu, jaki rozlega się w ciemności sali. A ciemność ta, pluszowa i przyjemna w dotyku, jest przestrzenią przyjemnych uczuć i myśli o miłości.

Skala zjawiska fascynacji i tęsknoty za małymi kinami w Polsce, które niestety znikają z mapy miasta z powodu trudności finansowych, widoczna jest dzięki akcji „Tu było kino”. W 2006 roku dwoje pasjonatów – Ewa Cieniak i Bartosz Nowakowski – zaczęło tworzyć kolekcję fotografii starych kin. Na zdjęciach znalazły się budynki, które wciąż spełniają swoją funkcję, ale też i te, które jedynie zachowały pamięć dawnego kina: szyld, neon... Fotograficy postanowili z czasem stworzyć zbiór zdjęć, ale i wspomnień związanych z małymi kinami. Powstał projekt „Tu było kino”, a do jego owoców zaliczyć można album, wędrowna wystawa oraz strona internetowa [www.kinoportal.pl](http://www.kinoportal.pl) (wcześniej pod adresem [www.tubylokino.pl](http://www.tubylokino.pl)). Pomysłodawcy akcji opisują swoją pracę:

„**Projekt tubylokino.pl** jest unikatowy w skali naszego kraju. Jego nadrzędnym celem jest utrwalenie i zebranie w jednym miejscu możliwie największej informacji dotyczących zamykanych, znikających tradycyjnych kin. Podjęliśmy się tego ambitnego zadania w nieświadomości ogromu pracy, z jaką przyszło w trakcie realizacji nam się zmierzyć. Ale to dobrze. Dzięki temu udało się nadać mu całkiem konkretny kształt.”<sup>214</sup>

Wystawa cieszy się nieprzerwanym zainteresowaniem, a kolekcja zdjęć na portalu internetowym wciąż się powiększa. Projekt zyskał wymiar interaktywny, użytkownicy dzielą

---

<sup>214</sup> [http://www.kinoportal.pl/index.php/xx\\_foot\\_left/o-projekcie/](http://www.kinoportal.pl/index.php/xx_foot_left/o-projekcie/)

się swymi wspomnieniami i pamiątkami fotograficznymi. Na podstawie zbiorów kinoportalu można by stworzyć nową mapę polskich miast, mapę, na której zaznaczone byłyby stare kina...

Autorzy wspomnień przywołują najróżniejsze aspekty związane z chodzeniem do kina. Wypowiedzi dotyczące zmysłowego charakteru kontaktu z projekcją, przywołujące wrażenia akustyczne, specyficzny zapach, dotyk i fakturę foteli i innych elementów wyposażenia stanowią chyba najistotniejszą treść tych wspomnień, których kilka cytowałam w poprzednim rozdziale. Na podstawie zgromadzonych w projekcie tekstów można też odtworzyć zaskakujące dziś realia dawnej kinowej rzeczywistości. Pojawiają się na przykład wspomnienia koników, od których można było zakupić bilety na wymarzony seans za kilkakrotnie podwyższoną cenę. Magia kina była jednak tak silna, iż płacono i za takie bilety.

O unikalnym zainteresowaniu kinem świadczą również opowieści o sposobach przedostawania się do sali w przypadku niemożności „sforsowania” głównych drzwi. Andrzej Kołodyński przytacza historię ze swojego dzieciństwa, kiedy to z kolegami udało mu się wejść na seans dla widzów starszych pomimo selekcji wieku, prowadzonej przy wejściu przez księdza:

„Pewnego dnia udało nam się wejść przez okienko gdzieś z boku, żeby zobaczyć francuski film z Michele Morgan „S.O.S”. Udało się. Z korytarzyka widzieliśmy wprawdzie tylko część ekranu, ale i tak twardo wytrwaliśmy do końca. Aż do długiego pocałunku, bo w owych latach taka była najbardziej erotyczna scena w filmie.”<sup>215</sup>

Kino, a przynajmniej niektóre filmy dla określonych grup widzów, może więc mieć posmak owocu zakazanego, tym bardziej przecież pociągającego. Erotyzm emanuje z kina samego w sobie, co starałam się udowodnić przywołując świadectwa tekstowe i plastyczne. Ale i erotyka filmowej opowieści, zaznaczona ekranowymi pocałunkami, które łamały tabu seksualności, była nierzadko „wabikiem” dla publiczności zafascynowanej światem filmu i nową formą kultury pokazywania. Małe kina kojarzą się z pierwszymi doświadczeniami z filmem, swego czasu trudno dostępnym. Przypominają epokę kinofilii, w której liczyła się esencja kina: projekcja. W kinach, o których mowa we wspomnieniach zgromadzonych przez Ewę Cieniak i Bartosza Nowakowskiego, dwa najważniejsze zjawiska to film i samo kino, a autorzy podkreślają wagę kontaktu zarówno z dziełem, jak i z przestrzenią jego odbioru.

---

<sup>215</sup> A. Kołodyński, *Kino WARSZAWA/AURORA*, Kłódzko,  
[http://www.tubelokino.pl/web/arttykul/kino\\_warszawa\\_aurora\\_klodzko\\_andrzej\\_kolodynski](http://www.tubelokino.pl/web/arttykul/kino_warszawa_aurora_klodzko_andrzej_kolodynski).

Opisane kina noszą cechy idealizacji i mitologizacji, kojarzone z ważnymi i przyjemnymi doznaniem. Kontakt z filmem i wyjście do kina jawią się ważnymi doświadczeniami, bardzo osobistymi, a równocześnie znamionnymi dla pokolenia polskich małych kin. Tradycyjna – jak mówią o nich pomysłodawcy projektu – sala jest miejscem szczególnym, oddzielnym od świata zewnętrznego, utrzymywanym specjalnie dla umożliwienia uczestnictwa w projekcji.

Zupełnie inną gamą wrażeń sensualnych charakteryzują się nowoczesne multipleksy, wielosalowe kina tworzone na wzór parków atrakcji i hipermarketów. We współczesnym mieście są to najliczniejsze kina, często porównywane i kontrastowane z małymi salami studyjnymi, posiadającymi swoją historię i silnie związanymi z daną lokalizacją. Już w latach 30. XX wieku w Paryżu tzw. *cinéma d'actualités*, czyli popularne kina wyświetlające kroniki, były integrowane z przestrzeniami pasażów handlowych, a ich fasady „zgrywały się” z reklamowym spektaklem sklepu<sup>216</sup>. Wraz z rozwojem centrów handlowych, film stał się jednym z towarów. W tym samym czasie powstają już pierwsze kina wielosalowe, należące do sieci, nastawione na zysk komercyjny. Pierwszy kompleks kinowy pojawia się w 1936 roku w Marsylii i stanowi część sieci Cinéac, założonej przez Adrienne Gorską i Pierre'a de Montaut.<sup>217</sup> Wysmakowanie architektoniczne ustępuje miejsca dążeniu do powiększenia pojemności sali, tak by pomieściła jak największą ilość widzów.

W stulecie swoich narodzin kino (mam tu na myśli kino popularne, demokratyczne – dla wszystkich) to najczęściej kinopleks, będący częścią hipermarketu. Na ile ta lokalizacja zmienia jego miejsce w miejskim pejzażu? I jak zmienił się sam ten pejzaż?

Paryskie pasáže, hybrydyczne miejsca pomiędzy otwartą przestrzenią ulicy a prywatnym mieszkaniem, wyznaczały teren bytowania miejskiego wędrowca. Współczesne amerykańskie shopping malle i europejskie hipermarkety, w których realizuje się strategię konsumeryzmu jako zasady życia społecznego, można uznać za przeobrażone pasáže<sup>218</sup>. Analiza ich topografii na tle mapy miasta pozwala na wskazanie podobieństw między dwoma środowiskami, w których praktykować można różne formy *flânerie*. Na tak opracowanej mapie współczesnego miasta obok centrów handlowych zaznaczyć trzeba także nowoczesną postać kina – wielosalowe multipleksy.

Dla rozważenia tego, jak funkcjonuje kino w takim kontekście, bardzo pomocne będą klasyfikacje Diane Ghirardo, badaczki architektury postmodernistycznej. Podaje ona trzy

---

<sup>216</sup>Zob. F. Lacroche, *Architectures...*, op. cit., s. 192-195.

<sup>217</sup> Zob. G. Gribé, F. Lacroche, *Anciennes salles de cinéma et avatars*, [w:] « *Monuments Historiques. La dernière séance* », Nr 137, février-mars 1985, s. 29-30.

<sup>218</sup>Por. H. Paetzold, *Polityka przechadzki*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), „*Drobne rysy w ciągłej katastrofie...*”: obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej, Warszawa 1993, s. 127; A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur*, [w:] E. Rewers (red.), *Przestrzeń...*, op. cit., s. 124-134.

główne cechy malli, które ukonstytuowały się w parkach tematycznych Disneya. Są to: widowisko, obserwacja i kontrola<sup>219</sup>. Biorąc pod uwagę „sensacyjne” korzenie widowisk kinematograficznych w przestrzeniach atrakcji, obserwacje Ghirardo umożliwią spojrzenie na kino z perspektywy kultury rozrywki. Pasaże – miejsca ekspozycji luksusowych, burżuazyjnych towarów, były wprost idealne dla zaistnienia widowiskowości i obserwacji. Podczas swojej miejskiej włóczęgi *flâneur* uczestniczył w spektaklu ekspozycji, która przyciągała tłumy. Spacerowicz przeciwstawiał jednak nurtowi tłumy swoją powolną „politykę przechadzki”, nie dawał się wciągnąć światu pasaży i porzucał je, by włóczyć się po ulicach – czy też po bulwarach Hausmanna<sup>220</sup>. Realizacja owej polityki była możliwa dzięki braku kontroli, a więc trzeciej cechy, wyznaczającej specyfikę shopping malli. Kontrolę umożliwia w nich konstrukcja przestrzeni, starannie zaplanowana tak, by – niczym w panoptykonie – niezauważalnie ograniczać wolność klientów, których trajektorię ruchu wytycza szlak potencjalnego zakupu.

Zbudowane ze stali i szkła pasaże, zamknięte arkadami, łączyły w sobie wnętrze domu z zewnątrz ulicy. W mieszkaniach i na bulwarach skupiało się życie paryskiej burżuazji, a pasaże jako forma pośrednia między tymi dwiema przestrzeniami były idealnym środowiskiem dla praktyki spacerowania. Powstawała reklama, następowało utowarowienie przedmiotów obserwacji jednakże konsumpcja nie była jedynym celem odwiedzin w pasażu. Przechadzka inicjowała przeżywanie rzeczywistości<sup>221</sup>, spacerowicz rozpoznawał oraz poddawał krytycznej refleksji różne przestrzenie pejzażu miejskiego<sup>222</sup>.

Inaczej w mallu, gdzie konsumpcja jest głównym celem, któremu podporządkowuje się organizację przestrzeni. Ekspozycja akcentująca widowiskowość towaru w pasażach XIX wieku nie wystarcza jako reklama w wieku XX. Cechą charakterystyczną centrum handlowego jest jego zamknięcie przestrzenne, odgrodzenie od otaczającego miasta. Hipermarket stanowi samowystarczalną całość, która funkcjonuje niezależnie od układu urbanistycznego. Koncepcja architekta Victora Grauena, jednego z pierwszych projektantów shopping malli w Ameryce,

---

<sup>219</sup>Zob. D. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, , Toruń–Wrocław 1999.

<sup>220</sup>Por. H. Paetzold, *Polityka* ..., op. cit., passim.

<sup>221</sup>Por. ibidem.

<sup>222</sup>Myślę, iż adekwatne jest przywołanie tu rodzajów przestrzeni miejskiej, wyróżnionych przez Norberga-Schulza: pragmatyczna, percepcyjna, egzystencjalna, poznawcza, abstrakcyjna i ekspresywna (zob. K. Lehari, *Metaforyczny...* op. cit., s. 70). Wydaje się, iż refleksja zawarta w *Pasażach* Benjamina obejmuje wszystkie te przestrzenie; potwierdzenie tej hipotezy wymagałoby jednak odrębnej, obszernej analizy.



„przewidywała różnorodne możliwości pełnego zakresu funkcji kulturalnych, miejskich i rekreacyjnych, łatwo dostępnych i zintegrowanych w bardziej rozległych zespołach podmiejskich; całość w kontekście konsumpcji.”<sup>223</sup>

Idea ta wydaje się z gruntu antymiejska, gdyż sugeruje autonomię centrum handlowego względem miasta. O dążeniu tym świadczy również fakt, iż pierwsze centra handlowe Ameryki budowano na obszarze podmiejskim. Obecnie coraz więcej malli powstaje w ścisłych centrach miast, wchłaniając istniejące dotychczas wyraźne podziały tkanki miejskiej. W odróżnieniu od pasaży, współczesne domy towarowe nie są już przestrzeniami na wpół intymnymi, w których szklane witryny multiplikowały obrazy eksponatów i odbić, tworząc miejsca dla refleksji i powolnego spacerowania. Wyzyskując ekspozycyjne walory towarów do maksimum, hipermarkety epatują widowiskowością, która wychodzi poza mury budynku:

„Witryny stały się przezroczyste. Obserwatorzy z ulicy widzą, co dzieje się wewnątrz galerii, i ta widowiskowość, nie refleksyjność, wyróżnia klientów. [...] Pasaż współczesny wgryza się agresywną architekturą toków komunikacyjnych w dawną tkankę miasta i jego instytucji – wspomnijmy tylko przystanek metra, który szklanymi piramidami wdarł się na dziedziniec Luwru.”<sup>224</sup>

W dzisiejszym centrum handlowym trudno szukać magii pierwszych okien wystawowych, które tworzyły nowe światy doznań w niejednoznacznych przestrzeniach pasaży. Zawieszenie między intymnością mieszkania a publicznością ulicy pobudzało *flâneurów* do odkrywania pasaży jako miejsc perwersyjnego spotkania doświadczenia indywidualnego, zależnego od osobistej trajektorii miejskich wędrówek, z przeżyciami kolektywnymi, właściwymi dla ulicznej sceny. Nowoczesne galerie handlowe upraszczają grę odbić w szklanych szybach, nie proponują poznania nowych światów, lecz gwarantują klientowi bezpieczne poruszanie się wśród powtórzeń i kopii miejskiego krajobrazu.<sup>225</sup>

Tendencją widocznie dominującą w projektach hipermarketów jest ujednolicanie ich fasad i elewacji na korzyść różnorodności wewnętrznej, gdzie każdy sklep jest rozpoznawalny dzięki właściwej sobie estetyce i aranżacji wystawy. Grauen nazwał to

---

<sup>223</sup> D. Ghirardo, *Architektura...*, op. cit., s. 64.

<sup>224</sup> L. Pułka, *Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji współczesnej i literatury popularnej*, Wrocław 2004, s. 49.

<sup>225</sup> Zob. ibidem.

„utrzymywaniem indywidualnego wyrazu różnych sklepów w ryzach kontroli architektonicznej”<sup>226</sup>.

Spektakularne i luksusowo wyposażone wnętrza butików mieszczą się w schematach znanych z codziennego doświadczenia każdemu kupującemu. Przykłady analizowane przez Ghirardo dowodzą, iż mall zasadniczo wtapia się w architekturę miasta, ale nie nawiązuje z nią dialogu, jest budynkiem zamkniętym na grę kontekstów i kontakt z budynkami otaczającymi. Wyraźnie ograniczona przestrzeń hipermarketu, zorganizowana wedle zasady konsumpcji, sprzyja jego kontroli. Podobieństwo do scenicznej makiety, odtwarzającej miasto w mieście, eliminuje ryzyko niestandardowych zachowań, gdyż współcześni spadkobiercy *flâneura* instynktownie odtwarzają mechanizmy zachowania, jakie wykształcili w publicznej sferze ulic miasta.<sup>227</sup>

Czar shopping malla rozbłyska za drzwiami wejściowymi. Z jednej strony antymiejska koncepcja Grauena jest wciąż żywa, gdyż hipermarket w centrum miasta sprawia wrażenie budynku wyizolowanego<sup>228</sup>. Z drugiej strony można zaobserwować pewien paradoks: wnętrze centrum handlowego jest naśladownictwem organizacji przestrzennej miasta,

„obrazem wysiłku stworzenia wnętrza urbanistycznego”<sup>229</sup>.

Wiele malli pozornie powtarza topografię miasta, a poszczególne części galerii nazywane są nawet ulicami, placami itp. Przykładem mogą być Silesia City Center w Katowicach oraz Galeria Krakowska.

Istotnym czynnikiem decydującym o podobieństwie wnętrza galerii handlowej do przestrzeni urbanistycznej jest jej oświetlenie, będące powtórzeniem elektrycznej iluminacji. Technologiczny rozwój sztucznego oświetlenia przez stulecia wyznaczał rytm unowocześniania się miasta, prowadził do wydłużenia wieczornej aktywności. Miasto jaśniało ze swojego centrum:

---

<sup>226</sup> Zob. D. Ghirardo, *Architektura...*, op. cit., s. 64.

<sup>227</sup> Zob. L. Pułka, *Kultura...*, op. cit., s. 55 i n.

<sup>228</sup> Jest to oczywiście pewna generalizacja. Ostatnimi laty w Polsce i na całym świecie powstaje coraz więcej hipermarketów i centrów rozrywki, które swym założeniem architektonicznym mają właśnie współgrać z przestrzenią otaczającą; przykładem może być choćby jedno z pierwszych przedsięwzięć tego typu, jakim była odbudowa Starego Browaru w Poznaniu. Praktyki te mieszczą się w nurcie rewitalizacji przestrzeni miejskiej, a ich realizacja wymaga starannego projektowania i długiego procesu doskonalenia projektu; ich liczba w stosunku do ogólnej liczby polskich centrów handlu i rozrywki jest niewielka.

<sup>229</sup> D. Ghirardo, *Architektura...*, op. cit., s. 65.

„Miasto jest kryształem przestrzeni również dlatego, że jest miejscem w którym świat staje się skupieniem światła. Chodzi nie tylko o sztuczne oświetlenie sprawiające, iż dla spoglądającego z odległości wędrowca miasto [...] jest „morzem światła”, lecz także o to, że oświetlenie usuwa podział między rzeczywistością naturalną a sztuczną, między tym, co pod ziemią, a tym co na jej powierzchni.”<sup>230</sup>

Tak jak szklane szyby pasaży zacierały granice między miastem a wystawami, tak też i jaśniejące lampy galerii handlowych mają iluzję prawdziwego miasta, zamkniętego w kryształach centrum konsumpcji. Dawne bulwary znajdują swą kontynuację w sztucznym świetle alejek komercyjnych, choć kopia miasta pozostaje przestrzenią mniej kompleksową, brak w niej śladów i historii narosłych na palimpsestowej warstwie architektury i pamięci doświadczeń.

Rozświetlenie wystaw bierze udział w spektaklu ulicy, jest ważnym sposobem estetyzacji tej przestrzeni. Nowe technologie i wynalazki z dziedziny sztucznego oświetlenia podkreślały nowoczesnego ducha epoki, a odpowiednia iluminacja punktu komercyjnego gwarantuje sukces pośród klientów, wykorzystując swój kuszący blask:

„Jest to rodzaj zaczarowania, fascynacji, umiejętnie wykorzystanej: sklepy zmierzają do podboju i często osiągają swój cel. Oświetlony, kolorowy bar ma największe dochody.”<sup>231</sup>

Podbój ekonomiczny realizuje się tymi samymi środkami, co kuszenie *flaneura*, by porzucił na moment świat ulicy i wszedł do kina. Pozornie przynależne do uniwersum towarów, pełnego ruchu i ostrego, elektrycznego światła, wraz zamknięciem drzwi do sali odcina widza od przestrzeni miasta, tworząc enklawę, rządzącą się własnymi prawami.

Aranżacja wnętrza centrum handlowego na wzór struktury miejskiej inspirowe porównanie tych dwóch przestrzeni ze względu na różne aspekty: nie tylko architektoniczny, ale i funkcjonalny, związany z percepcją i nastawieniem poznawczym podmiotu. W hipermarkecie trudno odnaleźć symbolizm i metaforę pejzażu miejskiego. Budowanie malla jest tylko odtwarzaniem mapy, a między marketem a miastem rzadko zachodzi wzajemna komunikacja, która mogłaby wzbogacić poznanie przestrzeni. Trudno szukać w

---

<sup>230</sup> T. Sławek, *Akro/Nekro/Polis. Wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] E. Rewers (red.), *Pisanie miasta...*, op. cit., s. 14.

<sup>231</sup> F. Léger, *Funkcje...*, op. cit., s. 156-157.

centrum handlowym subtelności dziewiętnastowiecznych pasaży, zachowujących intymność wnętrza mieszkalnego i widowiskowość sfery publicznej.<sup>232</sup>

Czy na terenie shopping malli możliwa jest praktyka *flânerie*? Nad tym pytaniem zastanawiali się już badacze myśli Benjamina, przede wszystkim Paetzold i Zygmunt Bauman. W notatkach autora *Pasaży* odnajdujemy zdanie, iż dom towarowy jest „ostatnią przystanią flâneura”. Wielkie centra handlowe wyrosły z dziewiętnastowiecznych domów towarowych. Lecz razem z rozrostem domów towarowych w hipermarkety zanikła krytyczna, intelektualna postawy bywalca pasaży, a coraz bardziej widoczne okazały się cechy obywatela społeczeństwa konsumpcyjnego. Paetzold cytuje za Susan Buck Morss, iż

„flâneur to uosobienie naszego konsumpcyjnego sposobu bycia w świecie”<sup>233</sup>.

Konsumpcja i konsumpcjonizm, przenikające shopping malle, przylgnęły więc również do postaci *flâneura*, który krąży po alejkach przeobrażonych pasaży, szukając w nich echa „sensacyjności”. Spektakularna panorama metropolii znajduje bowiem swe zniekształcone odbicie w rozrywkowym zapleczu hipermarketów.

Wraz z upływem czasu galerie handlowe zaczęto łączyć z disnejowskim parkiem tematycznym, tworząc centra rozrywki we wspólnym budynku. Ghirardo pisze przede wszystkim o muzeach, a także o bibliotekach, teatrach i salach koncertowych<sup>234</sup>. Wpływ parków Disneya związany jest z wspomnianą wolą skopiowania układu miejskiego, doprowadzonego do postaci hiperrealistycznej, co komentował m.in. Umberto Eco:

„*Main street* Disneylandu zdaje się być pierwszym aktem fikcyjnego przedstawienia, podczas gdy jest chytrze przemyślaną rzeczywistością handlu i zysku. Podobnie jak całe miasto, jawi się ona jako absolutnie realistyczna, a zarazem absolutnie fantastyczna.”<sup>235</sup>

Silą oddziaływania parku tematycznego jest skala kopii, jeden do jednego w porównaniu do rzeczywistej przestrzeni miejskiej. Podobnie jak centrum metropolii, atrakcje Disneylandu zogniskowane są wokół głównego bulwaru, który wytycza trasę poznania zmysłowej oferty

---

<sup>232</sup> Wpływa na to również specyfika dworców, stacji metra itp., które Marc Augé nazywał „nie-miejscami”, a więc miejscami, które nie są miejscami antropologicznymi i przez to egzystują jak gdyby w innej sferze przestrzeni niż miejsca antropologiczne, związane blisko z miastem.

<sup>233</sup> H. Paetzold, *Polityka ...*, op. cit., s. 127.

<sup>234</sup> Zob. D. Ghirardo, *Architektura...*, op. cit., s. 69-106.

<sup>235</sup> U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1999, s. 57.

sensacji. Szlak gościa Disneylandu zdeterminowany jest strategią komercyjną, ale prowadzi podobnie jak wielkomiejska ulica. Wzór parków rozrywki, tworzących hiperrealne atrapy struktury urbanistycznej, zaadaptowany został przez tradycyjne miejsca widowisk (muzea, biblioteki, teatry, etc.), poddane współczesnej estetyzacji i komercjalizacji. Najbardziej popularną formą estetyzacji staje się upodabnianie poszczególnych miejsc "spektakli kultury popularnej" do galerii handlowych, wykorzystujących plan miasta jako zasadę organizacji przestrzeni.

Do malli wkroczyło kino w postaci wielosalonego kompleksu. W Polsce siecią kinową działającą w hipermarketach jest głównie Cinema City i Helios. Jako przykłady niech służą multiplexy w Silesia City Center w Katowicach, Galerii Krakowskiej w Krakowie, Plazie w Sosnowcu oraz w galerii handlowej Altus w Katowicach. Międzynarodowa sieć Cinema City zarządza obecnie 74 multiplexami, w których znajduje się 715 sal, dających w sumie miejsca dla 135 000 widzów. W Polsce koncern prowadzi 30 kin, kolejne są w budowie.<sup>236</sup>

Kinopleksy w hipermarketach przejmują wiele z cech charakterystycznych dla przestrzeni samych sklepów. Ujednolicenie architektury i aranżacji wnętrza pozwala na kontrolowanie widzów i ich zachowań. W wielu centrach handlowych obszar kina nie jest wyraźnie wydzielony z korpusu architektonicznego galerii, a obecności kina na zewnątrz informuje jedynie szyld, gdyż w tym przypadku kinopleksy nie posiadają zwykle oddzielnego wejścia. Samodzielne budynki kompleksów kinowych cechują się jednorodną konwencją stylistyczną, tak by były rozpoznawalne niezależnie od kontekstu konkretnego miasta.

Wielosalone kompleksy zachowują cechy estetyki i aranżacji właściwe całej sieci. Cinema City w każdym mieście i w każdym centrum handlowym ma taką samą kolorystykę wnętrza, podobną organizację przestrzenną (kasy, bary, kilka sal obok siebie, układ piętrowy). Takie kino jest jednak przestrzenią ambiwalentną, niczym wnętrze bez zewnątrz. Granice między przestrzenią hipermarketu a kinem nie są jednoznacznie określone, nie ma drzwi między nimi. W przypadku butików podział jest wyraźniejszy – każdy sklep posiada własne drzwi, i nawet jeśli pozostają cały czas otwarte, nie niweluje to jego odrębności. Cinema City niejako wtapia się w przestrzeń centrum handlowego; nierzadko zajmuje kilka pięter anektuje ruchome schody, których przynależność przestrzenną trudno w tym wypadku zdefiniować –

---

<sup>236</sup> Zob. <http://www.cinemacity.nl/pl/o-firmie/cinema-city-international>.

czy należą one do kina, czy do całego sklepu. Jedynie poszczególne sale kinowe pozostają wyraźnie zamknięte<sup>237</sup>.

Organizacja architektoniczna kinopleksu wywiera znaczny wpływ na doznawanie tej szczególnej przestrzeni. Mimo wielu zmian, podstawową rolą kina wciąż pozostaje wyświetlanie filmów. Stąd też kinom przypisać można dwie z trzech najważniejszych cech, wyróżniających parki rozrywki – widowiskowość i obserwację. Rozwiniętym przemysł okołofilmowy – plakaty, gadżety, standy reklamowe itp. podkreślają te wymiary przeżywania przestrzeni. Kinopleks organicznie związany z centrum handlowym staje się również obszarem konsumpcjonizmu. Z punktu widzenia „gościa” odwiedzającego mall, kino wydaje się być takim samym miejscem jak sklepy, bary i restauracje obecne na terenie hipermarketu i oferujące pewien towar.

W sali multiplexu profesjonalne systemy przestrzennego nagłośnienia są skierowane na wzmocnienie fenomenu projekcji – identyfikacji, mają za zadanie jak najbardziej zbliżyć widza do filmowego świata. Wygodne fotele, duże odległości między kolejnymi rzędami, głośniki rozłożone w różnych miejscach sprzyjają wyizolowaniu widza względem innych oglądających. Atmosferze nowego kina daleko do intymności, wysoki poziom techniczny prowadzi raczej do „sterylności” przestrzeni. Z drugiej strony, zmieniają się też obyczaje publiczności. Powtarzające się skargi na konsumowanie popcornu, drażniący zapach oleju, szelesty papierków wprowadzają bodźce zmysłowe, jednak nie są one bynajmniej podobne do naerotyzowanych wrażeń, jakie towarzyszą wizycie w małym kinie. Grupa Rafała Kmity w prześmiewczy sposób opisała „gastroseans megakina”, bazując na znanej piosence Mieczysława Fogga *W małym kinie*<sup>238</sup>. Kabaretowa piosenka przedstawia nowoczesną salę jako miejsce konsumpcyjnej orgii, w której zatracą się zupełnie subtelna tajemniczość, pobudzająca fantazję uwodzonych kinem widzów.

Pragnę wrócić do porównania planu centrum handlowego i mapy miasta. Tak jak ulice miasta, tak i alejki galerii sklepów mogą nas zaprowadzić do kina. I choć esencja projekcji w każdym kinie pozostaje ta sama, to jednak miejsca te różnią się między sobą. Inne są kina przy głównej arterii, a inne te ukryte w bocznej uliczce, schowane niejako za kulisami bulwarowego spektaklu. Dzisiaj te różne typy kina współistnieją ze sobą: pozostały jeszcze

---

<sup>237</sup> Na marginesie można dodać, iż procedura wychodzenia z kina po seansie tylnymi drzwiami, mająca długą tradycję i oczywiste praktyczne wytłumaczenie (wpuszczanie widzów na kolejny seans głównym wejściem), pozostaje żywa również w kinopleksach, gdzie widzowie wyprowadzani są z sali labiryntowymi korytarzami, by znów trafić w płynną przestrzeń kina – centrum handlowego. Jak widać, kinopleksy w shopping mallach nie tylko nie posiadają wyraźnego wejścia, nie mają również z reguły własnego wyjścia i tak jak przyjęły widzów z przestrzeni sklepowo – rozrywkowej, tam również ich wypuszczają.

<sup>238</sup> Zob. ibidem; a także np. <http://www.ekabaret.pl/video.php?cmd=click&id=1001>.

niewielkie, studyjne sale, a nostalgiczny nurt tęsknoty za przeszłością odnawia i na nowo otwiera dawne reprezentacyjne kinoteatry. Dołączyły do nich kompleksy wielosalowe. Zlokalizowane przy „ulicach” handlowych galerii, wydają się – paradoksalnie? – najbliższe pierwszym salom, należącym do uniwersum kawiarnianych rozrywek, jakie oferowały paryskie bulwary i pasaże.

Sensoryczny pejzaż centrum handlowego powtarza jest często kopią ulicy dziewiętnastowiecznej metropolii. Wszelkie bodźce nakierowane są na wywołanie szoku i oszołomienia, a wymagana postawa odbiorcza to stan rozproszenia uwagi, który pozwalałby na ogarnięcie zespołu podniet zmysłowych, jakie emitują poszczególne wystawy i atrakcje. Ekspozycyjność pasaży zostaje doprowadzona do granic, a oprócz oczywistego oddziaływania na wzrok, współczesna machina marketingowa opracowała również strategie uwodzenia zapachem, smakiem, dotykiem. Scena ulicy przekształciła się w scenę alejki, otoczonej wystawowymi oknami i kawiarniami.

Koniec projekcji, zapalają się światła. Świat filmowy znika, rozprasza się czerń kinowej sali. Widz, nasycony różnorodnymi zmysłowymi wrażeniami, wraca do domu. Co dzieje się z erotycznym nastrojem projekcji? Czy znika od razu, czy może jeszcze przez pewien czas pozostawia przyjemne wspomnienie atmosfery sali kinowej? Pozwólmy, by rozważaniom znowu przewodził wychodzący z kina Roland Barthes:

„Podmiot, który tutaj mówi, musi się przyznać do jednej rzeczy: lubi wychodzić z sali kinowej. Znalazłszy się na oświetlonej i dosyć pustej ulicy (chadza tam zawsze wieczorem i w środku tygodnia), kieruje się miękko w stronę jakiejś kawiarni, idzie cicho [...], trochę zdrętwiały, wymięty, zmarznięty, krótko mówiąc, senny.”<sup>239</sup>

Moment wychodzenia z kina jest równie ważny jak chwila wejścia w przestrzeń projekcji. Specyficzna atmosfera „tradycyjnych” kin sprzyjała nastrojowi hipnotycznemu, sennemu zanurzeniu się w ciemność sali i świat filmu. Erotyczną ospałość potęgowała jeszcze świadomość bliskości innych widzów, tak samo skupionych, szczelnie otulonych kinowym mrokiem. Po napięciu i podnieceniu, towarzyszącym czekaniu na seans, oraz po zmysłowym rozluźnieniu i chłonięciu projekcji, nadchodzi czas na wyjście z kina. Najczęściej bocznym wyjściem, przez podwórze, które doprowadza dopiero do ulicy. Ulicy wieczornej, ciemnej, możliwe nawet, iż wyludnionej z racji późnej pory lub środka tygodnia pracy.

---

<sup>239</sup> R. Barthes, *Wychodząc...*, op. cit., s. 157.

Ponownie pragnę zestawić słowa Barthes'a w poezję Gałczyńskiego, gdyż sytuacja liryczna w wierszu *Małe kina* obejmuje też koniec seansu:

„Wychodzisz zatumaniony,  
zasnuty, zakiniony,  
przez wietrzna peryferie  
wędrujesz i myślisz, że

najlepsze te małe kina,  
gdzie wszystko się zapomina;  
że to gospoda ubogich,  
którym dzień spłynął źle.”<sup>240</sup>

Zwracają uwagę piękne neologizmy, którymi podmiot liryczny nazywa stan widza, który wychodzi z sali projekcyjnej: „zatumaniony, zasnuty, zakiniony”. „Zatumaniony” znaczy z pewnością otumaniony, „zasnuty” – snem?, światłem?, obrazem?; „zakiniony” – określenie wyrażające esencję fascynacji kinowym uniwersum. Przedrostek „za” wskazuje na intensywność doznawanych uczuć – podobnie jak w słowach „zakochany”, „zauroczony”, „zafascynowany”. „Zakiniony” widz wychodzi z pluszowej ciemności, w której obcował z fantastycznymi światami przy akompaniamencie filmowego śpiewu, z ciemności, w którą się wtulał i zapadał, marząc o miłości i cieple. Poetycki dyskurs z subtelnością i wyczuciem słów wydaje się niezwykle odpowiedni dla uchwycenia sytuacji podmiotu, który doznaje kina swym umysłem, wyobraźnią, ciałem i zmysłami.

Powrót w przestrzeń miasta jest płynny, pozwala na zachowanie erotycznej i sennej atmosfery seansu. Miasta wokół kin, o których tu mowa, wieczorami były równie zaspane i wyciszone jak widzowie filmów. Często również w czasach współczesnych, w których wieczorne życie często przenosi się do metacentrów handlowych, ulice wokół małych kin są opustoszałe i spokojne. Nocny powrót z kina do domu przedłużał oniryczny klimat kina, a zarazem był łagodnym przejściem w świat prawdziwej nocy i snu. Wydaje się, iż takie doświadczenie wieczornego miasta odchodzi jednak już do przeszłości; znamienne dla epoki, która już przemija, a którą cechowały bardziej intymne warunki poznawania przestrzeni.

---

<sup>240</sup> K. I. Gałczyński, *Małe kina*, op. cit.



Marc Augé opisywał doświadczenia kierowcy, korzystającego z dróg regionalnych, zanim Francja została opleciona siecią autostrad:

„Drogi wojewódzkie [...] stawały się kiedyś regularnie ulicami miasteczek lub wiosek, obramowanymi po obydwóch stronach fasadami domów. Przed ósmą rano albo po siódmej wieczorem kierowca przejeżdżał przez pustynię zamkniętych fasad (zamknięte okiennice, światła prześwitujące przez żaluzje albo ciemność, gdyż sypialnie i salony wychodzą często na podwórko.”<sup>241</sup>

Podobne wrażenia przekazuje Barthes, mówiąc o wychodzeniu z kina – ulice puste i oświetlone. Znów aż chce się użyć słów „klimat” i „atmosfera”, tak często pojawiających się we wspomnieniach ze strony tubylokino.pl. Atmosfera kin miała (i gdzieś tam nadal ma) swoje przedłużenie na miejskich ulicach. Budynek kinowy jest wtopiony w miasto, integralnie z nim związany, zachowując równocześnie swoje granice zamknięte ścianami sali projekcyjnej. Wyrazistość kina związana jest również z jasno określoną funkcją budowli – to tutaj mają być oglądane filmy. Przypomnijmy francuską kinofilię lat pięćdziesiątych, zapoczątkowaną powstaniem (w latach dwudziestych) klubów filmowych. Chodzeniu do kina towarzyszyła fascynacja, zachwyt, pożądanie oglądania „ruchomych obrazów”. Budynek z neonem „cinéma” budzi w przechodniach określone skojarzenia, nazwa „kino” oznacza szczególne miejsce, poświęcone seansom filmowym. Jest to miejsce oswojone, w paradoksalny sposób można je nazwać homogenicznym – z uwagi na niezmiennie przeznaczenie.

Tradycyjnych kin jest coraz mniej. Tym bardziej przyciągają, przyprawione smakiem nostalgii za przeszłością i końca pewnej epoki. Miasta rozwijają się w zawrotnym tempie, ich plany multiplikują się w założeniach przestrzennych centrów handlowych. Jednak okazuje się, iż te nieliczne pozostałe, wyjątkowe sale projekcyjne, wciąż budzą te same uczucia i fascynacje wśród uwiedzionych ich magią widzów. Otaczające je ulice przypominają o początkach nowoczesnego miasta; i kiedy po wieczornym seansie widzowie kierują się do domów, zostaje po nich atmosfera wielkomiejskiego erotyzmu małych kin.

Jakże inaczej doświadczą się przestrzeni (wokół) wielkich kinopleksów. Po zakończonym „gastroseansie”, któremu notabene często daleko do uwodzącej projekcji

---

<sup>241</sup> M. Augé, *Nie-miejsca*, „Autoportret” 2008 nr 2 (23).

małego kina, widzowie wychodzą na powrót do sfery konsumpcji<sup>242</sup>. Przestrzeń nasycona jest ostrym światłem, hałasem, szybkim ruchem (a i też intensywnymi zapachami). Wielość kolorów, dźwięków oraz innych zmysłowych bodźców nie pozwala widzowi zbyt długo pozostać w stanie projekcyjnej hipnozy. Płynne przejście z tradycyjnego kina w tkankę miejską zostaje zastąpione przez wrzucenie widza w wir konsumpcji. Ponowne spotkanie z miastem zmienia się w powrót do rozgorączkowanego (ale w zupełnie inny sposób niż kolejka do kasy dawnych kin) obszaru rozrywki. I chociaż wnętrza centrum handlowego często aranżowane są na wzór struktury przestrzennej miasta, w hipermarkecie trudno odnaleźć symbolizm i metaforę pejzażu miejskiego. Budowanie przestrzeni malla jest tylko kopiowaniem mapy, a między marketem a miastem nie zachodzi nawet wzajemna komunikacja. Trudno szukać w centrum handlowym subtelności dziewiętnastowiecznych pasaży, oferujących wrażenia właściwe i dla sfery publicznej, i dla wnętrza mieszkalnego. Mall jest wyraźnie odgradzony od miasta, łatwo do niego wejść, ale trudno wyjść. Nawet jeśli centrum handlowo-rozrywkowe usytuowane jest na dworcu, w metrze, na lotnisku, komunikacja z sercem otaczającego miasta jest raczej znikoma<sup>243</sup>. Najważniejsza w centrach handlowych jest masowa konsumpcja, wszelkie inne aktywności społeczne na wzór aktywności miejskich nie są pożądane, a na pewno nie służą realizacji głównego celu.

Mimo oczywistych różnic pomiędzy poszczególnymi typami kina, które definiują się przez zamierzenia architektoniczne czy usytuowanie danej sali, trudno przeprowadzić jednoznaczne linie demarkacyjne, które oddzielałyby od siebie pałace, małe sale czy kinopleksy. Istnieją kina na obrzeżach głównych modeli, kina ukryte, kina bez architektury, kina domowe... Wreszcie historyczne budynki noszą w sobie często pamięć różnych kin, jakie je zamieszkiwały. W dniu dzisiejszym stawia się na przeciwnych biegunach kina studyjne i wielosalowe, a przecież rzut oka na historyczny rozwój sieci sal dowodzi, iż multipleks jest w swej idei starszy i silniej związany z początkami obyczaju budowania i uczęszczania do kina. Nie zawsze podziały są jasne i wyłączne. Tak jak w szczególnym kinie, które jest ośrodkiem akcji filmu *Brillante Mendoza Serbis*<sup>244</sup>. Pod skomplikowaną tkanką wątków fabularnych, skupionych wokół licznych bohaterów tej opowieści, znajdziemy również laboratorium historii budynku kinowego, która z biegiem czasu wymieszała ze sobą kilka możliwych funkcji i modeli kina w pejzażu ulicy i na mapie miasta.

---

<sup>242</sup> Myślę, iż stwierdzenie to jest uprawnione zarówno w przypadku kin „wbudowanych” w przestrzenie centrów handlowych, jak i w wolno stojących kinopleksach, gdzie obszary kas są otoczone przez punkty gastronomiczne.

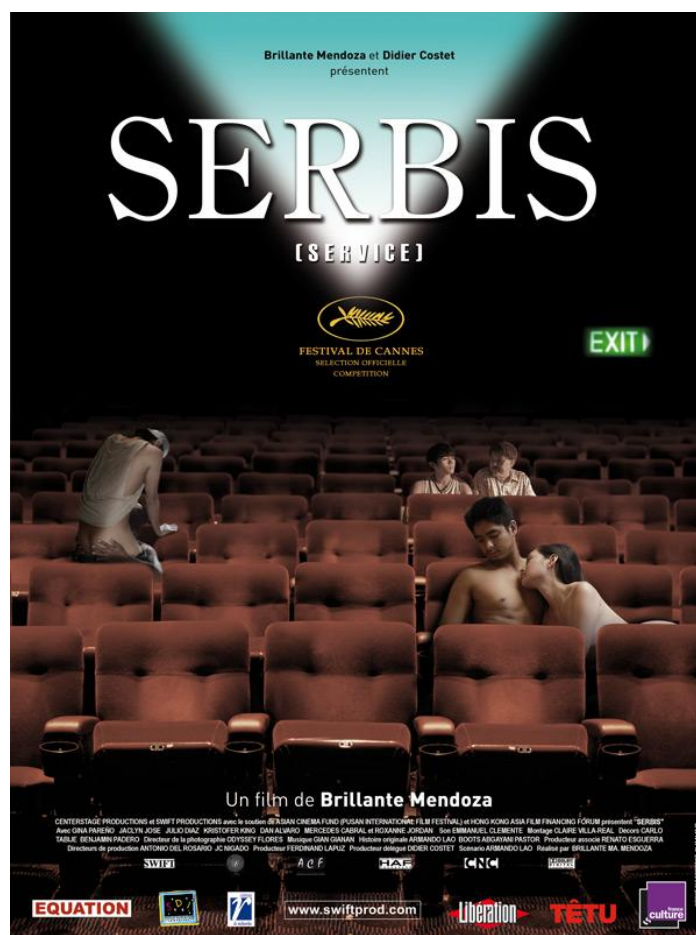
<sup>243</sup> Dworce, lotniska i stacje metra Augé zalicza przecież do nie – miejsc, tak samo jak supermarkety.

<sup>244</sup> *Serbis (Serbis)*, reż. B. Mendoza, Filipiny 2008.

Czołowiec towarzyszy mechaniczny terkot projektora kinowego. W pierwszych ujęciach widzimy młodą dziewczynę w swoim pokoju, która przegląda się nago w lustrze. Powtarza wielokrotnie zdanie „kocham Cię”, przypatruje się odbiciu swojego ciała, starannie ubiera w czerwoną sukienkę i maluje usta intensywnym kolorem. Zamknięta w intymnej przestrzeni pomieszczenia, najwyraźniej rozkoszuje się pamięcią miłosnych uniesień i przygotowuje do spotkania z ukochanym. Od początku filmu budowane jest erotyczne napięcie, a w miarę rozwoju akcji widz przekonuje się, że seks jest jednym z najważniejszych tematów dzieła Mendozy.

W ciągu pierwszych 11 minut oglądamy od środka budynek, w którym znajduje się pokój dziewczyny pokazanej w początkowej sekwencji. Dziwi brak planów ogólnych, które zazwyczaj służą wprowadzeniu widza w miejsce akcji. W *Serbis* kamera umiejscowiona jest od razu we wnętrzu, rozpoczynając prezentację przestrzeni od szczegółów. To, co wzbudza zainteresowanie i przykuwa uwagę, to rozmiar klatki schodowej i długość korytarzy. Prowadzony przez ruch kamery widz poznaje wielopiętrowe schody, oświetlone słońcem przez wysokie okna o ozdobnym kratowaniu. Kamery śledzi jedną z postaci kobiecych – Naydę (Jaclyn Jose) – która wchodzi do kilku pomieszczeń, za każdym razem przemierzając duże odległości zagadkowymi korytarzami. Zagląda do zakochanej dziewczyny, do pokoju dziecięcego. Można podejrzewać, iż akcja rozgrywa się w dużym domu wielopokoleniowej rodziny – jednakże skala stawia tę tezę pod znakiem zapytania. Architektura przywodzi na myśl dawne pałace, w których ciągi komunikacyjne były podobnie reprezentacyjne. Na odrapanych ścianach wiszą plakaty filmowe i malowane akty, w pewnym miejscu widnieje tabliczka z napisem „zakaz wstępu”. Kobieta, za którą podąża kamera, jest w ciągłym ruchu – wchodzi i schodzi po schodach, zmienia korytarze. Jej mobilność wzmacnia odczucie ogromu przestrzeni budynku i jego skomplikowanego planu architektonicznego.

Dopiero w dziesiątej minucie filmu otrzymujemy pierwszy czytelny znak, który sugeruje, iż miejscem akcji jest kino. Nayda wchodzi do kabiny operatora, rozpoznawalny jest charakterystyczny wystrój wnętrza i sprzęt projekcyjny. Przestrzeń ta również przesyciona jest erotyką, choć dużo mniej subtelną niż pokój młodej dziewczyny – operator jest w trakcie masturbacji. Widz, wciąż niepewny, zaczyna przypuszczać, iż nietypowy dom mieści się w budynku kina. I że seksualność jest jedną z najbardziej istotnych trosk jego mieszkańców.



Il. 21. Plakat z filmu *Serbis*

W jedenastej minucie Nayda wchodzi do sali projekcyjnej, a tym samym kino jest jasno wskazane jako przestrzeń skupiająca bohaterów *Serbis*. Wnętrze jest ciemne, operator włącza oświetlenie. Zaskakujące, iż sala filmowana jest z punktu widzenia ekranu. Wyposażenie jest stare, a całe wnętrze wydaje się raczej zaniedbane. Sala jest prawie pusta – siedzi w niej jedynie samotna kobieta, odmawiając różaniec. Do skojarzenia ukazywanej przestrzeni z pałacem dołącza odwołanie do kościoła. Perspektywa ujęcia sali „od przodu” przywodzi na myśl ujęcie z punktu widzenia ołtarza. Nie jest to typowe kadrowanie scen rozgrywających się w kinie, które częściej ujmowane są z perspektywy widowni. Do końca trwania tej sceny widz *Serbis* nie zobaczy ekranu, mimo iż tuż po wyjściu dwóch kobiet rozpoczyna się projekcja. Kamera ujmuje frontalnie kabinę projekcyjną i snop światła, emitowany przez projektor. Rozbłysk filmu w centrum kadru umacnia aluzję *sacrum*. Następuje cięcie, nie wiemy, jaki film wyświetla się na ekranie, którego jak dotąd nie zobaczyliśmy.

Reżyser konsekwentnie realizuje strategię stopniowego „oddalania planów”, sukcesywnie odsłaniając więcej szczegółów dotyczących dziwnego kina, które jest

równocześnie domem. Pierwsze plany ogólne pojawiają się dopiero po 20 minutach, są to ujęcia klatki schodowej, pozwalające na lepsze poznanie rozmiaru przestrzeni. Jest to przestrzeń imponująca, wielopoziomowa. Widz, wiedząc już, iż znajduje się w kinie, zaczyna rozumieć skomplikowany układ pomieszczeń i korytarzy. Część z nich przynależy do strefy ogólnodostępnej publiczności, a część to dawne przestrzenie zaplecza, zamienione na pokoje mieszkalne. Skojarzenia z pałacem i katedrą pozostają wciąż silne.

Przestrzeń odsłaniana przez kamerę rozszerza się stopniowo; po scenach we wnętrzu kamera wychodzi na ulicę. W międzyczasie dowiadujemy się, iż oprócz kina i mieszkań, w budynku znajduje się też bar. Kilka ujęć całości budowli z zewnątrz pojawi się dopiero w ostatnich minutach filmu, prezentując modernistyczne elewacje i neon z ironiczną nazwą kina: „Family”. Dlaczego ironiczna? Wróćmy do 24. minuty, kiedy dopiero dowiadujemy się szczegółów repertuaru. Przed kasą wystawione są standy z jednoznacznie pornograficznymi afiszami, a kamera zatrzymuje się chwilę na napisie „Tylko dla dorosłych”. Pierwsza tajemnica zostaje odkryta – rzeczony kin jest kinem pornograficznym. Erotyczne napięcie ewokowane od pierwszych minut obrazami nagiej dziewczyny i masturbującego się operatora, staje się coraz silniejsze i będzie rosło wraz z kolejnymi obrazami.

Filmy zdają się nie być najważniejszymi atrakcjami kina „Family”. W sekwencji rozgrywającej się podczas pierwszego seansu ekran nie pojawia się w kadrze: kamera skupia się na snopie światła z kabiny projekcyjnej, w tle słychać jedynie dźwięk z filmu, charakterystyczny dla produkcji pornograficznych. Montaż równoległy przenosi widza co chwilę z sali do jednego z pokoi, w którym oglądamy parę podczas stosunku. Ścieżka dźwiękowa filmu wyświetlanego w sali „Family” nakłada się na odgłosy seksu między dwójką bohaterów *Serbis*. Do intymnego obrazu miłości fizycznej w zamkniętym pomieszczeniu dołączają ujęcia stosunków, do których dochodzi podczas seansu zarówno w sali, jak i w wyciemnionym korytarzu przy wyjściu. Hol jest kryjówką dla spragnionych perwersji, których spełnienie można nabyć za niewielką cenę, dodaną do biletu do kina. Kontinuum ścieżki dźwiękowej filmu pornograficznego łączy dziejące się równolegle w innych pomieszczeniach kina sceny.

Dopiero teraz rozumiemy tytuł filmu Mendozy: „usługa” w znaczeniu usługi seksualnej, gdyż kino „Family” jest miejscem spotkań homoseksualistów i męskich prostytutek, proponujących widzom „usługi” w trakcie trwania seansu porno. Film na afiszu nie jest tak istotny jak realny, płatny seks, dla którego tak naprawdę przychodzi do kina większa część jego publiczności. Dlatego też większość ujęć sali projekcyjnej skupia się na widzach, dialogach i akcjach między nimi, a nie na ekranie. Co ciekawe, w *Serbis*

odnajdziemy scenę skomponowaną w sposób typowy dla zabiegu „film w filmie”, a więc z frontalnym ujęciem ekranu wypełniającego cały kadr, jednak szybko okaże się, iż sytuacja dotyczy oglądania filmu w telewizji, a nie w sali kinowej. Reżyser zwodzi nas po raz kolejny...

*Serbis* nie opowiada wyłącznie o doświadczeniach seksualnych. Kino to tylko jedna z funkcji budynku; rodzina Pineda prowadzi również bar na parterze, a także żyje swoim rytmem codzienności. Syn Naydy chodzi do szkoły, kuzyni sprzedają przekąski przed seansami, a seniorka rodu Nanya Flor poświęca energię na proces przeciwko mężowi-bigamiście. Wszystkie czynności dnia powszedniego oraz osobiste dramaty każdego z bohaterów rozgrywają się obok kina, równolegle do codziennych seansów i spotkań homoseksualistów. W miarę rozwoju akcji montaż równoległy często zestawia ze sobą szczególną czasoprzestrzeń kina i rynku usług seksualnych ze światłem dnia i biegiem wydarzeń w życiu postaci. Sfera kinowa charakteryzuje się mrokiem, brudem i niezdrowym podnieceniem. Poza nią oglądamy cykl jednego dnia z życia bohaterów, od poranku do wieczora. Poza salą naturalne światło odgrywa ważną rolę: wyznacza pory dnia, oświetla pokoje i lustra<sup>245</sup>, rysuje witrażowe wzory na schodach. Jest też przeciwwagą dla mroku przynależnego do kina, a zagęszczonego jeszcze papierosowym dymem, kolejnym atrybutem erotyzmu. Wspomniane ujęcie ogólne budynku z zewnątrz pojawia się pod koniec filmu, wieczorem, po zachodzie słońca – a więc w porze, w której powinny zapalać się neony kin, konstruując immaterialną, alternatywną architekturę w perspektywie ulicy. Moment prezentacji kina w kadrze jest więc jak najbardziej właściwy, choć Mendoza odsłania przed nami miejsce akcji w porządku *à rebours*, i dlatego widzimy całość bryły „Family” dopiero pod sam koniec filmu. Kino to także działa niejako na odwrót, proponując seanse w ciągu dnia i oferując swej specyficznej publice zanurzenie w świat ciemności seansu filmowego i erotycznego, podczas gdy na zewnątrz króluje światło słoneczne.

Reżyser w przewrotny sposób pokazuje nam różne twarze kina, pomijając tę najbardziej oczywistą. W ujęciach sali projekcyjnej ekran pojawia się w kadrze rzadko i nigdy nie jest w centrum zainteresowania. Obrazy filmu są zawsze na drugim planie, przesłonięte sylwetkami widzów, którzy oddają się seksualnym uciechom. Co więcej, sposób w jaki kamera prezentuje nam plan architektoniczny wywołuje dwa typy skojarzeń. Skala schodów i holu odsyła do kanonu architektury pałacowej – w tym też i kinopalaцу. Pierwsze ujęcia

---

<sup>245</sup> W niniejszej rozprawie brak miejsca na szczegółową analizę filmu Mendozy. Czuję się jednak w obowiązku wspomnieć o powtarzającym się motywie przeglądania się w lustrze przez poszczególne bohaterki kobiece filmu, któremu zawsze towarzyszy też gest malowania ust.

pustej sali przedstawiają audytorium na podobieństwo wnętrza świątyni, a paralela ta wzmocniona jest częstym skupianiem uwagi na jaśniejącym świetle, które błyszczy z kabiny. Również klatki schodowe sugerują przestrzeń sakralną: światło dzienne, przechodzące przez kraty wysokich okien, rysuje na schodach i ścianach wzory podobne do tych, jakie tworzą katedralne witraże. Oprócz splendoru, jaki charakteryzował kinopalać lat 30., Mendoza przypomina również o mirażach *sacrum*, jakie uwodziły publiczność monumentalnych kin, których pałacowa konstrukcja przypominała także budowle katedralne<sup>246</sup>. Repertuar kina i jego stan techniczny zostaje skonstrastowany z podniosłą atmosferą, jaką wprowadza kadrowanie architektury. Do sali wchodzi się na piętro wysokimi, szerokimi schodami, a podniecenie erotyczne widzów i „usługodawców” miesza się z aluzjami pałacowymi i świątynnymi. Labiryntowość przestrzeni kina „Family” nakłada się na metaforyczne zawłości przestrzeni projekcji, która łączy w sobie różne rejestry doznań i gdzie pornografia znajduje się tuż obok świętości.

Zarazem pałac, świątynia oraz miejsce intymne... Miejsce luksusu i zaniedbane kino dzielnicowe, ostatnie z sieci trzech sal, prowadzonych przez rodzinę Pineda. Przybytek sztuki i mroczny rynek perwersyjnej pornografii, połączony z punktem handlowo – gastronomicznym. „Family” skupia jak w soczewce możliwe formy, jakie przyjmuje kino. Ale bynajmniej ich nie wyczerpuje, gdyż mapa miejskich kin ma również swoje białe plamy, i miejsca o nieprecyzyjnie określonych współrzędnych. Bieguny intymnej sali i komercyjnego multipleksu nie są jedynymi punktami skrajnymi kinowego uniwersum. Na jego marginesach znajdują się też twory wyjątkowe: archiwa, kinemateki, kina plenerowe, ukryte sale pornograficzne... Eksploracja tych przestrzeni pozwala odkryć kolejne odcienie światła projekcyjnego, jakie proponuje świat kinowych doznań.

---

<sup>246</sup> Zob. Ben M. Hall, *The best remaining seats : the story of the golden age of the movie palace*, New York; A. Pildas, *Movie palaces*, op. cit.



Il. 22. Kabina projekcyjna w kinie Eden, Marakesz, Maroko, fot. Karolina Pawlik



## 2. NA MARGINESACH KINOWEJ TOPOGRAFII

*Archiwa – Kinemateki – Kinomuzea*

„Kino będzie postrzegane poprzez kinofilę historyków angielskich, francuskich, niemieckich i włoskich. Za pośrednictwem silnych osobowości, takich jak Henri Langlois, rodzaj terroryzmu będzie naciskać młodych archiwistów na reszcie planety, zaznaczając, że tylko Europa posiada klucz do wartościowania”<sup>247</sup> –

tymi słowami fundator kinemateki w Tuluzie zwraca uwagę na decydującą rolę środowiska zachodniej Europy w tworzeniu filozofii archiwów. Pryzmat doświadczeń europejskich jest w konsekwencji najbardziej miarodajnym kontekstem dla analizy i oceny praktyk kolekcjonowania i dystrybuowania dziedzictwa kinematograficznego. Historia powstawania i rozwoju archiwów legitymizuje więc zogniskowanie refleksji nad kinowym doznaniem w przestrzeni europejskiej, ze szczególnym naciskiem na *milieu* francuskie jako miejsce pierwszych projekcji.



Il. 23. Szyld kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik

<sup>247</sup> R. Borde, *Les cinémathèques*, Lausanne 1983, s. 75

Raymond Borde, zdając raport z sytuacji w przededniu II wojny światowej, określa status czy „afiliację” istniejących wtedy siedmiu archiwów: dwie instytucje państwowe (Berlin, Londyn), dwa przyłączone do tradycyjnych muzeów (Sztokholm, nowy Jork), dwa stowarzyszenia (Berlin, Bruksela) i jedna kolekcja prywatna (Mario Ferrari, Mediolan). *Status quo* w roku 1939 implikuje dwie istotne obserwacje, poszerzające widnokrąg moich badań nad sensualnym charakterem spotkania z kinem: po pierwsze, początki kinematek związane są z tradycyjnymi praktykami kolekcjonerskimi, a więc zbieraniem i przechowywaniem przedmiotów. Zasoby pierwszych archiwów filmowych zależały od czysto subiektywnych upodobań kolekcjonerów, a także od przypadku, który determinował dostępność takiej czy innej kopii filmowej lub innego obiektu, związanego z historią kina. Po drugie, zbieranie kopii filmowych związane jest z praktykami muzealnymi i dążeniem do eksponowania obiektów kolekcji. Z jednej strony mamy więc do czynienia z ukształtowanym od czasów oświecenia podejściem muzealniczym, nastawionym na gromadzenie i ochronę określonych artefaktów. Z drugiej strony, w archiwach filmowych odnajdujemy również ducha kolekcjonerskiego, który decyduje o arbitralnym wyborze elementów, noszących sygnaturę kolekcjonera.

Przyjrzyjmy się najpierw postaci kolekcjonera, gdyż to prywatne kolekcje stanowiły podstawę dla pierwszych kinematek. Wyjątkiem jest jedynie Deutsche Kinemathek w Berlinie, stworzona na bazie magazynów wytwórni UFA. Borde rysuje portret kolekcjonera roku 1938. Jako świadek masowego niszczenia kopii filmowych: najpierw łatwopalnych, potem niemych, na rzecz ustąpienia miejsca kinu dźwiękowemu, pragnie ochronić i zachować te filmy, które zostały oszczędzone. Dokonuje jednak selekcji kopii: jego wybory dyktowane są przede wszystkim miłością do filmu niemego oraz hołdowaniem idei dzieła sztuki. Archiwa skupiają więc w dużej mierze zbiory filmów niemych, gdyż zafascynowanie tą szczególną postacią obrazu i światła decyduje o poszukiwaniu zachowanych kopii. W 30 lat po pierwszych pokazach kinematografu, kolekcja kopii zdeterminowana jest postawą estetyczną, zgodnie z którą film wart zachowania to taki, który nazwać można arcydziełem. To kryterium wyboru leży daleko od pierwotnego podejścia do filmu jako dokumentalnego zapisu rzeczywistości, które reprezentował Matuszewski, nawołując do stworzenia archiwum.

Postawa kolekcjonerów zmienia się po zakończeniu drugiej wojny światowej, kiedy to trzej założyciele kinemateki w Mediolanie, Comencini, Latuada i Rognoni, zadają pytanie: „Czym jest kinemateka?”<sup>248</sup> W tym momencie po raz pierwszy poruszona zostaje też kwestia

---

<sup>248</sup> Zob. R. Borde, *Les cinémathèques*, op. cit., s. 94.

dokumentacji okołowfilmowej, która powinna zostać włączona do archiwów. Rozwój refleksji nad misją archiwów i istotą kolekcji filmowych wpłynął na współczesną formę statutu F.I.A.F., gdzie zdefiniowano cele Federacji:

- „a) wspomaganie kolekcjonowania i konserwowania wszystkich filmów, uważanych za dzieła sztuki lub/i dokumenty historyczne;
- b) wspomaganie kolekcjonowania i konserwowania materiałów dokumentalnych odnoszących się do w/w;
- c) wsparcie we wszystkich krajach dla tworzenia i rozwoju archiwów filmowych, poświęconych zachowaniu dziedzictwa kinematograficznego narodowego i międzynarodowego [...];
- d) rozwój współpracy pomiędzy swoimi stowarzyszonymi oraz zapewnienie filmów i innych obiektów na obszarze międzynarodowym;
- e) promocja sztuki i kultury kinematograficznej i wsparcie dla badań historycznych nad każdym aspektem kina.”<sup>249</sup>

W dojrzałe uformowanym podejściu co do wyboru gromadzonych filmów zawiera się zarówno optyka estetyczna – film jako dzieło sztuki – jak i dokumentalna, przyznająca wartość historycznym zapisom. Współcześnie praktyka kinematograficznego kolekcjonerstwa jest coraz bardziej rozszerzana. Kinemateka w Tuluzie przyjmuje również w depozyt filmy amatorskie, rodzinne nagrania na formacie 8mm, intymne dokumenty życia rodzinnego. Archiwa rozprzestrzeniają się więc i zawłaszczają tereny, które dotychczas znajdowały się na marginesach filmowej produkcji:

„Władza nad emisją filmów amatorskich, nieomal intymnych, o tak wysokim stopniu emocjonalności, wyznacza bez wątpienia granice kina, których instytucja X muzy nigdy nie eksplorowała i nadal nie eksploruje, bo nie mieszczą się one w jej porządku artystycznym i odbiorczym.”<sup>250</sup>

Granice, których istnienie z przekonaniem wskazuje Andrzej Gwóźdź, zdają się jednak zanikać, skoro filмотeki zwracają się też ku filmom „prywatnym”. Materialistyczne podejście

---

<sup>249</sup> [http://www.fiafnet.org/pdf/fr/fiaf\\_status.pdf](http://www.fiafnet.org/pdf/fr/fiaf_status.pdf).

<sup>250</sup> A. Gwóźdź, *Marginesy, ale nie marginalia. O sposobach doświadczania kina z kina*. [w:] idem (red.), *Granice kultury*, op. cit., s. 120.

do filmu – kopii jako obiektu kolekcji włącza w przestrzeń kinematek także i te osobiste produkcje. Pytanie o to, czym jest film, pozostaje nadal aktualne, a wspomniane praktyki przypominają wciąż pierwsze intuicje, wskazujące na zapis rzeczywistości jako proceder decydujący o powstaniu filmu.

Luigi Comencini, jeden z założycieli mediolańskiej Cineteca Italiana oraz inspirator nowoczesnego myślenia o gromadzeniu filmów, był nie tylko kolekcjonerem i teoretykiem, ale też reżyserem. Zajrzyjmy do jego *Walizki snów* (*La valigia dei sogni*)<sup>251</sup>, filmu zrealizowanego w 1953 roku, będącego piękną opowieścią o trudnej miłości do starych filmów, o przeciwnościach losu, z którymi boryka się kolekcjoner, oraz o praktycznych niebezpieczeństwach, jakie niesie ze sobą składowanie taśm.

Bohaterem filmu jest mężczyzna w średnim wieku, Ettore Omeri (Umberto Melnati) zakochany w niemych filmach, w których niegdyś grał jako aktor. Stara się on ocalić jak najwięcej historycznych perełek, ratując je od zniszczenia w zakładzie przetwórstwa chemicznego. W kilku scenach widzimy go, jak z pasją ogląda klisze, rozpoznając wartościowy film. Mężczyzna gładzi taśmę z czułością, a z jego słów przebijają znawstwo i fascynacja. W swoim niewielkim zakładzie ma również projektor, organizuje więc pokazy miejscowe oraz wyjazdowe. Jest świetnym komentatorem: podczas seansów występuje jako narrator, podkłada głos w scenach dialogu, imituje wszelakie efekty dźwiękowe. Robi to z ogromnym zaangażowaniem i dbałością o wierność realiom historycznym, po to, by w epoce *talkies* odtworzyć zapomniany już klimat niemego kina, które przecież nigdy nie było oglądane w ciszy. Traktuje swoje zajęcie bardzo poważnie – może nawet zbyt poważnie, co uwydatnia kontrast pomiędzy jego postawą a postawą siostrzenicy, pomagającej mu w pracy w piwnicznym archiwum.



Il. 24. Plakat z filmu *Walizka snów*

<sup>251</sup> *Walizka snów* (*La valigia dei sogni*), reż. L. Comencini, Włochy 1953.

Poczucie misji u kolekcjonera-kinofila nie przekonuje jednak wszystkich odbiorców... Pewnego razu bohater organizuje prywatny pokaz na zamówienie lokalnej hrabiny. Podczas gdy Ettore dwoi się i troi, by „udźwiękować” uwielbiany przez siebie niemy film, reakcją przedstawicieli zblazowanej, młodej arystokracji, zgromadzonej na przyjęciu, jest jedynie pobłażliwy śmiech. Dla tej publiczności maniera aktorska dawnych mistrzów jest już przestarzała, przerysowanie i emfaza – komiczne, a konwencja w przedstawianiu uczuć naiwna. Traktują seans jako zabawną ciekawostkę, rozrywkę, nie potrafią wczuć się w atmosferę melodramatu i rozterki bohaterów. Omeri jest zirytowany, upomina widzów, przerywa seans – wszystko na nic, gdyż epoka wzruszenia i przejęcia historiami z niemych filmów bezpowrotnie minęła... Nieco gorzki, choć wzruszający jest epizod, w którym pojawia się postać niegdysiejszej diwy włoskich niemych filmów, polskiej aktorki Eleny Makowskiej. Starsza już dama, zaproszona na seans (w tej roli sama Elena Makowska), skromnie ukrywa na balkonie, z dala od amatorów nowoczesnego kina. Równolegle obserwujemy reakcje młodych widzów, którzy zanoszą się śmiechem niemal przy każdym ujęciu, oraz przejęcie i melancholię dawnej gwiazdy, tonącej we łzach, kiedy ogląda stary film ze swoim udziałem. Comencini prowadzi narrację w sposób niejednoznaczny; nie wiadomo, czy Makowska płacze w odpowiedzi na rozbawienie i niezrozumienie młodszej publiczności, czy też może jest to płacz wywołany wspomnieniami i wzruszeniem.



Il. 25. Kadr z filmu *Walizka snów*

Wątpliwości rozwiewa późniejsza sekwencja, kiedy to Elena odwiedza Ettore w jego atelier. Podczas ciepłej i życzliwej rozmowy bohaterowie z nostalgią wspominają atmosferę starych planów filmowych oraz historie, które poruszały ich wtedy do łez. Podczas gdy Ettore, rozgoryczony skandalicznym – w jego mniemaniu – zachowaniem arystokratycznej publiczności, myśli o zaprzestaniu swojej działalności, Makowska przekonuje go, by tego nie robił. Razem oglądają unikatową taśmę z kolekcji, szczęśliwi, iż dzielą wspólne doświadczenia i oczarowanie magią niemych obrazów.

Dzięki rozmowie z mądrą i wyrozumiałą aktorką, Omeri postanawia oddać swoje zbiory do muzeum lub biblioteki – tam, gdzie jest miejsce dla starych dzieł. Tu jednak napotyka na biurokratyczne przeszkody: ani dyrektorka muzeum, ani główny bibliotekarz nie chcą przyjąć jego kolekcji, tłumacząc się brakiem miejsca oraz nieodpowiedniością typu zbiorów. Wypowiadają się o filmach pogardliwie, nie rozumiejąc przekonania o konieczności ocalenia starych taśm.

Podczas gdy bohater stara się pokonać absurdy biurokracji i zamknięcie strażników sztuki i kultury na bogactwo i artystyczną wartość starych filmów, jego siostrzenica i pomocnica Marianita (Maria Pia Casilio), w swej naiwności i niefrasobliwości, działa na szkodę kolekcji... Zwiedziona obietnicą castingu i marzeniami o karierze aktorki, obiecuje odsprzedać synowi Makowskiej – producentowi filmowemu – kopie filmów z udziałem jego matki. Chodząc po prywatnym archiwum z papierosem w ręku – wbrew ostrzeżeniom wujka – dziewczyna zaprasza ogień, który niszczy większość zbiorów. Co więcej, kolekcjoner zostaje zamknięty w areszcie pod zarzutem stworzenia poważnego niebezpieczeństwa dla okolicznych mieszkańców, jako że trzymał w swym archiwum nieodpowiednio zabezpieczone materiały łatwopalne. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności komisarz policji okazuje się miłośnikiem Sary Bernhardt i zachwycony pokazem jednej z niewielu ocalałych taśm wypuszcza Omeriego na wolność.

Po czasowej elipsie widzimy bohatera na planie filmowym, kiedy to gra samego siebie jako bohatera opowieści o kolekcjonerze zamkniętym w więzieniu. Partneruje mu siostrzenica, a producentem obrazu jest nikt inny jak syn Eleny Makowskiej. Po zakończonych zdjęciach bohater dumnie wchodzi do Muzeum Kina, opatrzonego jego nazwiskiem. Udało się więc zrealizować marzenie o miejscu odpowiednim dla gromadzenia i ochrony zabytków historii kina.

Pełen ciepła i humoru film Comenciniego, o widocznych rysach autobiograficznych, można traktować jako przypowieść o historii kina i kinofilii. W fabularnym lustrze odbija on zmiany w postawach kolekcjonerów, archiwistów i kustoszów kultury. Z ironią oddaje

odporność ukształtowanych poglądów na temat sztuki i jej zabytków na zmiany, które stają się konieczne w obliczu trwania i rozwoju filmu. Magiczne obrazy, czarno-białe, nieme sny Omeri kolekcjonuje w walizce, do której chowa ocalone przed zniszczeniem klisze. Zadziwiające, w jak subtelny sposób reżyser oddaje tu problem materialności filmu, jego status jako przedmiotu. Film można zamknąć w przenośnej walizce, w ten sposób przechowywać i transportować, by móc odtworzyć zapisane na ulotnej i łatwopalnej substancji sny.

Dzieło założyciela kinemateki w Mediolanie jest nie tylko wartościowym dokumentem, dzięki któremu możemy poznać wspaniałe dzieła siódmej sztuki, umiejętnie wplecione w fabułę jako niepowtarzalne projekcje, organizowane przez Ettore. To także metafilmowa refleksja filozoficzna, wypowiedź o tym, co dzieje się z filmem, gdy czas jego komercyjnej eksploatacji przemija, a ekrany kin przyjmują zupełnie nowe obrazy.

Zapalony kolekcjoner przechowuje nie tylko filmowe fabuły, dowody rytmu zmian poszczególnych nurtów i stylistyk w historii filmu. Jego zbiory to także kolekcja dyspozytywów i zachowań odbiorczych, wzruszeń i emocji, jakie towarzyszyły seansom niemego kina. Film Comenciniego jest wyrazem nostalgii za dawną epoką, w której aktorska maniera traktowana była jak najbardziej serio, a widzowie zgadzali się na taką konwencję i w pełni ją rozumieli. Jednocześnie opowieść jest też pamfletem na środowisko „wysokiej kultury”, sprzeciwiające się przyjęciu siódmej sztuki na wyżyny Parnasu i uznaniu jej wartości zabytkowej. W *Walizce snów* każdy widz może znaleźć inny sen, ale bohaterem wszystkich z nich jest nieodmiennie kino, w najróżniejszych swych postaciach: światłocieniowych historii, pokazów animowanych przez aktorów i muzyków, delikatnej i niebezpiecznej zarazem taśmy oraz pamięci i fascynacji.

Zgodnie z misjami sformułowanymi w statucie, głównymi zadaniami archiwów filmowych jest zbieranie, katalogowanie, ochrona i konserwacja filmów i wszelkich innych dokumentów, które są z filmem związane, a oprócz tego udostępnianie owych zbiorów szerszej publiczności. Z jednej strony więc archiwizacja, z drugiej – promocja i upowszechnianie. Cele statutowe wpisują się tym samym w filozofię kolekcjonerstwa nieekonomicznego, nakierowanego na przyjemność, płynącą z oglądania zbieranych obiektów<sup>252</sup>. Kolekcja ma zachować przedmiot dla jego oglądania, ale też dotykania czy poznawania innymi zmysłami<sup>253</sup>. Gest gromadzenia dyktowany jest w tym ujęciu pragnieniem

---

<sup>252</sup> Por. M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Warszawa 2003, s. 38-50; M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008, s. 13-19.

<sup>253</sup> Zob. M. Popczyk, *Estetyczne...*, op. cit., s. 16.

zakonserwowania danej rzeczy, by przedłużyć jej życie ekspozycyjne, w odróżnieniu od zbierania przedmiotów przeznaczonych do szybkiej konsumpcji:

„[...] Człowiek gromadzi ekonomicznie, konsumuje, a w efekcie zużywa i niszczy przedmioty zebrane. Bardziej wartościowe, czy może bardziej ludzkie, jest takie zbieranie, które obiera za cel samo oglądanie i pragnienie zatrzymania przedmiotu oglądania w nieskończoność, dlatego też pragnienie takie pociąga za sobą praktyki konserwacji mające powstrzymać procesy zniszczenia. Zatem to, co ludzkie w gromadzeniu, nie jest skierowane ku rozproszeniu, ale przeciwnie: ku zatrzymaniu i oglądaniu przedmiotu.”<sup>254</sup>

Powyższą klasyfikację kolekcjonerstwa na konsumpcyjne i nieekonomiczne łatwo zastosować do chwili, gdy obiektami zbierania nie stają się... kopie filmowe. Archiwa zrodziły się z przekonania o konieczności zachowania i ochrony dzieł kinematografii, a kryteria wyboru stosowane przez poszczególnych kolekcjonerów odwoływały się do pojęć estetycznych i przyjemności, jakiej dostarczało oglądanie danych filmów. Jednakże film jako rzecz jest przedmiotem niezwykle ambiwalentnym, a jego oglądanie łączy się z eksploatacją, zużyciem i zniszczeniem, czyli z procederami, które wedle Sommera cechują kolekcjonowanie ekonomiczne... Dodajmy do tego piętrowość poznania filmu: jako przedmiot kolekcji lub eksponat muzealny film jest nie tylko oglądany, może być też słuchany, ale i dotykany, wąchany (np. charakterystyczny, octowy odór źle przechowywanej taśmy celuloidowej). Jednakże w zależności od sposobu „podania”, przedmiotem poznania może być obraz filmowy, kopia jako rzecz lub też kontekst historii okołofilmowej... Rozdział nośnika (taśma, kaseta, płyta) od obrazu ma w tym wypadku fundamentalne znaczenie dla wypracowania praktyk archiwizacji i eksponowania filmu (w szerokim rozumieniu definicji F.I.A.F.). Dotychczasowe metodologie kolekcji i wystawiennictwa zostały stworzone w perspektywie dzieł sztuki, w których wspomniany rozdział nie istnieje. W przypadku kinematografii sprawa jest bardziej skomplikowana, co – jak postaram się pokazać w kolejnych paragrafach – rodzi różnorodne możliwości tworzenia kolekcji, wystaw i muzeów.

---

<sup>254</sup> Ibidem, s. 15.





Il. 26. Budynek archiwum i centrum konserwacji należące do kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik

Na skrzyżowaniu gromadzenia i upowszechniania kinemateka jawi się jako szczególna przestrzeń, będąca połączeniem archiwum, muzeum i kina. Nie jest ona jednak miejscem synonimicznym do muzeum kina – postaram się udowodnić niniejsze zastrzeżenie w kolejnych paragrafach, niemniej jednak podobne rozgraniczenie jest nieco utrudnione przez fakt, iż często muzeum kina połączone jest z instytucją kinemateki, jak ma to miejsce np. w Paryżu czy w Berlinie.

Na początek pragnę jednak wejść do kina pod szyldem kinemateki. Jako część instytucji, której działanie określa statut F.I.A.F., to szczególne kino ma za zadanie upowszechniać dziedzictwo filmowe, zgromadzone nie tylko przez daną kinematekę, ale przez całą federację. Potencjalny repertuar takiej placówki jest ograniczony prawami rządzącymi tą gałęzią praktyki dystrybucyjnej:

„Nasze pole działania zaczyna się z Edisonem i braćmi Lumière. Dotyczy dzieł, których kariera została już zakończona. Jest ogromne, ale zatrzymuje się na granicy prawa bieżącej eksploatacji.”<sup>255</sup>

Jest to więc repertuar historyczny, zdeterminowany misją zachowania i promowania tych filmów, które wyszły już z obiegu komercyjnego.<sup>256</sup> W środowisku F.I.A.F. widoczne jest

---

<sup>255</sup> R. Borde, *Les cinémathèques*, op. cit., s. 193.

silne przekonanie o wartości seansu na dużym ekranie, zrealizowanego dzięki projekcji taśmy celuloidowej – jeśli zachowała się oczywiście kopia filmu na pierwotnej podstawie materialnej. Niemniej jednak już w kwestii „podstawy bytowej” dzieła filmowego widoczny jest skomplikowany charakter kinemateki, łączącej w sobie kino i magazyn muzealny.



Il. 27. Wejście do budynku kinowego kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik

O ile w zakresie udostępniania filmów faworyzowany jest „tradycyjny” dyspozytyw opierający się na projekcji kopii na taśmie, o tyle w kolekcjonowaniu selektywność co do materiału zostaje zawieszona. Definicja filmu, jaką uwzględnia status F.I.A.F., obejmuje wszystkie możliwe nośniki:

„Jako film należy rozumieć każdy zapis ruchomych obrazów, zawierający lub nie akompaniament dźwiękowy, na wszelkim nośniku: błonie kinematograficznej, taśmie wideo lub płycie optycznej, lub na jakimkolwiek innym znanym albo do wynalezienia.”<sup>257</sup>

<sup>256</sup> Oczywiście wyjątkami są cykle retrospektyw lub wydarzenia specjalne, w ramach których kinemateki pokazują również dzieła nowsze, uzasadnione programem.

<sup>257</sup> [http://www.fiafnet.org/pdf/fr/fiaf\\_status.pdf](http://www.fiafnet.org/pdf/fr/fiaf_status.pdf).

Należy zwrócić uwagę, iż definicja ta skupia się na materialnym wymiarze filmu, czyli w istocie na fizycznym przedmiocie, jakim jest dana kopia. Podobnie jak w przypadku kolekcji muzealnych, kinemateki zajmują się przechowywaniem i dbałością o zgromadzone obiekty. Obiektami tymi są nie tylko kopie filmowe, ale i plakaty, fotogramy, scenariusze, dokumenty z planu filmowego – wszystkie przedmioty, które zawierają się w cytowanym już punkcie b) pierwszego artykułu statutu F.I.A.F. Dlatego też archiwa filmowe można porównać z muzealnymi magazynami, w których umieszczone są wszystkie elementy kolekcji.



Il. 28. Zbiory kopii filmowych kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik

Kopie filmowe, w większości zapisane na błonie celuloidowej, stanowią z reguły większość zbiorów. Inne obiekty są wszelako gromadzone z równą troską i dbałością o odpowiednie warunki przechowywania i restauracji, jak np. afisze zwinięte w tubach lub zabezpieczone papierowymi kopertami. Plakaty, scenariusze, fotogramy, zdjęcia i notatki z planu – wszelkie dokumenty okołofilmowe stanowią bardzo cenny materiał dla odpowiedniej kontekstualizacji danego dzieła i traktowane są jako obiekty równie ważne dla misji kinematek. Specjalnie opracowane bazy danych pozwalają na skojarzenie ze sobą wszystkich rodzajów zasobów, jakie dostępne są w danym archiwum w odniesieniu do wybranego tytułu lub osoby. Kontekstualizacja i narracja jest jednak w przestrzeni archiwum potencjalna, choć nie całkiem wirtualna. Przy okazji tematycznych przeglądów lub na życzenie indywidualnych



badaczy obiekty kolekcji na krótki czas opuszczają magazyn. Dokonuje się ich rekonfiguracji, podczas gdy na co dzień w archiwum rządzi zasada systematycznego klasyfikowania i katalogowania.



Il. 29. Zbiory plakatów kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik

Dotykamy w tym miejscu bardzo ważnego problemu, z którym stykają się archiwa i kinemateki: problemu ekspozycyjności zbiorów. Ich rozpowszechnianie jest wszak jednym z dwóch podstawowych zadań kinemateki. Idea wystawy materiałów niefilmowych towarzyszył kinematekom od samego początku. W roku 1925 ekspozycje związane z historią kina wprowadzone zostają do Muzeum Galliera w Paryżu, poświęconemu modzie i stylowi<sup>258</sup>. Założyciel kinemateki paryskiej Henri Langlois wytyczył trend wystaw kinowych, które doprowadziły do powstania Muzeum Kina, gromadzącego oprócz zdjęć i plakatów także dekoracje, kostiumy, autografy, aparaty techniczne... Praktyka ekspozycyjna rozprzestrzeniała pasję kinofilii:

„Te doświadczenia mobilizują publiczność. Budzą jej zainteresowanie kolekcją, wprowadzają w życie archiwów, są konieczne. To bardzo frapujące widzieć jak nowe

<sup>258</sup> Zob. R. Borde, *Les cinémathèques*, op. cit., s. 199.

kinemateki organizują wystawy od swych pierwszych dni, zanim w ogóle zdobędą pewność, że przetrwają. To daje im tożsamość.”<sup>259</sup>

Być może równoległe dążenie do udostępniania filmów oraz obiektów z filmem związanych wynika z tego samego „szaleństwa widzialności”, które stworzyło ekspozycyjną kulturę końca XIX wieku. Równocześnie w dążeniu tym można wyczuć (dosłownie) pożądanie dotykania i kontaktu z fizycznymi przedmiotami, skontrastowanymi z efemerycznym światem filmowych obrazów. Przestrzenie stworzone specjalnie dla zatrzymania i rozpowszechniania dzieł filmowych od samego początku przesycone są doznaniem multisensorycznym, proponując widzom nie tylko filmową projekcję, ale i wystawę paramuzealnych eksponatów, należących do materialnego wymiaru produkcji kinowej.

Działalność wystawowa kinematek stworzyła przynajmniej dwie teorie ekspozycji związanych z filmem. Jedną z nich to nurt socjologiczny, w którym traktuje się dokumentację okołofilmową jako materiał dla analizy danego okresu historycznego, środowiska społecznego i obyczajów. Nierzadko rzeczywistość filmowa konfrontowana jest reportażami, świadczącymi o „realności” danej epoki. Jest to jednak działanie skierowane do wąskiej grupy odbiorców, silnie związana z badaniami z dziedziny nauk społecznych. Eksponaty filmowe i niefilmowe traktowane są tu użytkowo, jako narzędzia dla praktyki swoistej danym studiom.

Drugi nurt związany jest z nietypowym potraktowaniem kwestii ekspozycyjności w przestrzeni kinematek i archiwów. Te szczególne instytucje bowiem eksplorują możliwości „wystawiania” filmu w sposób, który wykracza poza zwyczajowe rozumienie praktyk rozpowszechniania dzieł kinematografii. Pogląd niejako tradycyjny przedstawia film jako ciąg ruchomych obrazów, przeznaczony do oglądania w ramach seansu i jako całość:

„Jego miejsce jest tam, gdzie daje się go oglądać (w całości) w jednoznacznie określonym porządku odbiorczym, a nie cytować (prezentować) go we fragmentach, i to w całkowicie obcych mu środowiskach [...], bo formą prezentacji filmu pozostaje nieodmiennie projekcja bądź emisja, a nie wystawianie na pokaz przedmiotu zwanego filmem.”<sup>260</sup>

Kinemateki z pełnym przekonaniem realizują postulat udostępniania filmów w całości, akcentując potrzebę odbioru projekcji na dużym ekranie, w warunkach klasycznego

---

<sup>259</sup> Ibidem.

<sup>260</sup> A. Gwóźdź, *Marginesy...*, op. cit., s. 122.

dyspozytywu, wypracowanego przez epokę kinofilii. Ogromna troska o odpowiednią sytuację odbiorczą oraz preferowanie seansów na bazie kopii 35 mm czynią z sal kinematek prawdziwe laboratoria dyspozytywu. Równocześnie jednak instytucje te nie zapominają o źródłach, a więc o kinie wędrownym i jarmarcznym, zanurzonym w „sensacyjnej” czasoprzestrzeni spektaklu i wydarzenia. Wystarczy wspomnieć choćby popularne od kilkunastu lat widowiska: kino-koncerty, rekonstruujące sytuację odbiorczą kina niemego. Kina, które nigdy nie było ciche. Koncerty organizowane są według najróżniejszych scenariuszy. Jedną z możliwości jest forma tradycyjna, z towarzyszeniem pianina; w przypadku niektórych filmów zachowały się historyczne partytury. Innym pomysłem jest angażowanie muzyków współczesnych, improwizujących, wprowadzających do filmowego świata warstwę akustyczną, która będzie stanowić pomost między przeszłością filmu a aktualnością seansu.

Ewenementem na skalę europejską jest świeży projekt, powstały dzięki cennym materiałom zgromadzonym w kolekcjach wielu kinematek. *Crazy Cinématographe*, koordynowany przez kinematekę w Luksemburgu oraz belgijską grupę animatorów *Bonimonteurs*<sup>261</sup>, to cykl 3 programów filmów krótkometrażowych z początku stulecia. Wszystkie zachowane na kopiach 35 mm, podzielone zostały na trzy obszary tematyczne: *Crazy Comique*, prezentujący szalone burleski, *Crazy Féérique*, odsłaniający magię tricków i iluzji oraz *Crazy Erotische*, pierwsze obrazy soft porno dla widzów dorosłych. Jak przystało na inicjatywę, która odwołuje się do kina objazdowego, projekt *Crazy Cinématographe* od 2008 gościł nie tylko w Luksemburgu, ale też m. in. w Brukseli, Paryżu, planowane są też seanse w Tuluzie. Oprócz wędrownych pokazów seanse przywołujące pamięć pierwszych lat kina odbywają się w Luksemburgu cyklicznie, proponując publiczności dynamiczny pokaz ruchomych obrazów z towarzyszeniem muzyki, narratora, a czasem też pokazów cyrkowych czy kabaretowych. Szalony kinematograf pozwala zrekonstruować doznanie jarmarcznej rozrywki, dając współczesnej publiczności możliwość odkrycia tej pierwotnej formy odbioru, wypartej następnie przez laboratorium „czerni kina”. Mimo przywiązania kinematek do dyspozytywu zrodzonego przez kinofilię, to właśnie te instytucje dostrzegają najpełniej potrzebę przywołania korzeni kina, wskazując na niejednorodność rozwoju różnych praktyk ekranowych i boczne nurty doświadczania ruchomych obrazów.

W murach kinematek „wystawianie na pokaz przedmiotu zwanego filmem” jest jak najbardziej uprawnioną formą jego przedstawiania. Pod sztandarem misji edukacyjnej,

---

<sup>261</sup> Zob. <http://www.vdl.lu/Crazy+Cin%C3%A9matographe.html>.

archiwa i centra konserwacji przyjmują również zwiedzających w swych paramuzealnych magazynach, gdzie przechowywane są filmy-przedmioty, zwoje taśmy celuloidowej zamknięte w metalowych pudełkach. Fizyczne emanacje struktury katalogowej, uporządkowanej ze względu na czysto materialne właściwości filmu jako obiektu składającego się z określonego metrażu taśmy. Jeden film – to kilka pudełek z taśmą. We wnętrzu archiwum można tego filmu – dosłownie – dotknąć, powąchać, obejrzyć z różnych stron. Czy to jeszcze film, czy tylko jego materialny nośnik? Trudno odpowiedzieć jednoznacznie, zwłaszcza mając w pamięci definicję filmu zawartą w statucie F.I.A.F., skupioną na materialnym wymiarze archiwizowanych kopii. Tym bardziej, iż jeśli oglądać celuloid pod światło, obrazy są na nim widoczne, choć w ten sposób niknie magia ruchu, a statyka poszczególnych kadrów jest niezaprzeczalna. Film to nie tylko światłobraz, uruchamiany dzięki projektorom, ale też i rzecz, która może stać się eksponatem muzealnym zarówno ze względu na swoją treść, jak i na charakter nośnika, na jakim została zapisana.

Program artystyczny każdej kinemateki znajduje swe oparcie na fizycznym podłożu kolekcji. Spośród różnych czynników wpływających na wybór repertuaru, waloryzacja własnych zbiorów jest jednym z decydujących argumentów. Przypomina to rzeczywiście strategię muzealną – kopie poddawane są restauracji i renowacji, a następnie udostępniane widzom. Udostępniane na dwa sposoby – jako projekcja, ale i jako prezentacja przedmiotu, w którym – w magiczny sposób – zawiera się potencjalna projekcja filmu. Heterotopiczny filmowy świat można zamknąć w metalowej puszcze (bądź w pudełku z płytą lub kaseta VHS), i choć bez uruchomienia technicznej maszynery nie ma łączności między obiektem a ciągiem ekranowych światłocieni, pozostaje to ciągle ten sam film...

Jednak kinemateki napotykają na poważną trudność w sferze udostępniania swych zbiorów. Paradoksem misji „konserwacji i upowszechniania” jest zależność między stanem technicznym kopii a postulatem organizowania seansów. Wiele z elementów kolekcji jest w tak złym stanie, iż dalsza eksploatacja doprowadziłaby do ich zniszczenia. Taśma celuloidowa nie jest nośnikiem wiecznym, i mimo ogromnego zaawansowania procesów konserwacji nie da się uniknąć degradacji materiału. Degradacji, która wynika z jego wykorzystywania do projekcji... Przy sprzyjających warunkach natury prawnej, archiwa i kinemateki prowadzą akcję digitalizacji zbiorów, tworząc video Beta bardzo dobrej jakości lub płyty DVD jako duplikaty tytułów z kolekcji, które mają być alternatywą w przypadku woli zorganizowania kolejnego seansu.

Innym dylematem, przed którym stają kinemateki, jest wybór między projekcją zbiorową a indywidualną. Seanse publiczne, tak jak i inne wydarzenia związane z historią

kina, stały się dla kinematek obowiązkiem kulturalnym<sup>262</sup>. Niemniej jednak archiwa wychodzą również naprzeciw potrzebom badaczy i naukowców, którzy często jedynie dzięki istnieniu takich miejsc mogą zapoznać się z historycznymi filmami. Indywidualne korzystanie z kopii, na stole montażowym czy też w sali, jest jednak przedsięwzięciem bardzo kosztownym. Stąd też przeróżne obostrzenia i ograniczenia dla tego typu praktyki kontaktu z filmem. Z drugiej strony, nie jest to tylko problem natury organizacyjnej czy finansowej, lecz dotyka on początków kina i pytania o to, jakie warunki odbiorcze są najbardziej uprawnione dla seansu. Bo przecież odbiór kolektywny to tylko jedna z możliwych form pierwotnego obcowania z ruchomymi obrazami. Indywidualne seanse umożliwiał kinetoskop Edisona, przeznaczony dla pojedynczego widza, a w epoce przed kinematografem większość „zabawek optycznych” również zakładała samotną rozrywkę. Kinemateki i archiwa są więc miejscami, w którym filozofia i archeologia kina przeplatają się z aktualnymi problemami natury organizacyjnej i technicznej, świadcząc o połączeniu fizycznego i świetlistego wymiaru filmu.



Il. 30. Biblioteka kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik

<sup>262</sup> Zob. R. Borde, *Les cinémathèques*, op. cit., s. 175.



Inaczej traktują film muzea, które za Andrzejem Gwoździem będę nazywać tu „muzealnymi multipleksami”. Muszą one stawić czoła wyzwaniu nieekspozycyjności filmu rozumianego jako cyklu obrazów, przeznaczonych do oglądania podczas projekcji:

„Muszą jakoś obejść problem niepokazywalności filmu jako eksponatu muzealnego – przedmiotu pozbawionego aury i jakichkolwiek walorów przyjemności wzrokowej – jeśli nie chcą powtarzać «nachylenia taśmowego» archiwów filmowych, a wykorzystać inscenizatorskie atuty sposobów posługiwania się nim bądź doświadczania go w różnych stanach nietaśmowego skupienia [...]”<sup>263</sup>

Dlatego też filmy obecne w tego typu muzeach traktowane są jedynie jako obrazowe emanacje, nie są nigdy wyświetlane w całości – sala wystawowa nie jest salą kinową. Praktykuje się dwojaki sposób włączania filmów w przestrzeń ekspozycji: zapętlone sekwencje, stanowiące niezmienną (w swej zmienności pętli epizodów) część scenariusza wystawy, lub też wariacje „filmu na życzenie”, a więc interaktywne stanowiska, które umożliwiają widzowi samodzielny wybór i uruchomienie danego filmu. Filmu – w znaczeniu fragmentu. Gwóźdź zauważa w tym ukłonie w stronę indywidualizmu widza echa sytuacji odbiorczej, jaką implikował kinetoskop Edisona i tym samym zalicza ten szczególny sposób obcowania z filmem w muzeum w poczet „doświadczania obrzeży kina”.<sup>264</sup> W swej istocie jest zresztą wystawa muzealnego kinopleksu eksploracją marginesów kina – akcesoriów, dekoracji, makiet, przedmiotów, które należały do aktorów...

Ekspozycje tematyczne, podporządkowane zazwyczaj regule narracyjnej, oferują zwiedzającemu wiele przedmiotów – realnych i taktylnych – które film oglądany w kinie przesłania powierzchnią ekranu, dokonując ekstrakcji ulotnych obrazów i redukując okołofilmowe akcesoria do ich światłocieniowego awataru. W przełamaniu zakazu dotykania, kinowe wystawy przywracają wolumen ekranowym eksponatom, a nałożenie pamięci filmu na obecne eksponaty rekompensuje niemożność odtworzenia obrazu w całości. Film, zaznaczony poprzez fragment, i wzbogacony o trzeci wymiar poprzez arsenał pamiątek, wychodzi poza tradycyjne kino, zajmuje fizyczną przestrzeń wystawy i zaprasza widza do bezpośredniego kontaktu, do skonfrontowania tego, co zobaczył z tym, co może obejść ze wszystkich stron i często może dotknąć. Podobnie jak park atrakcji, muzealny multipleks

---

<sup>263</sup> A. Gwóźdź, *Marginesy...*, op. cit., s. 123.

<sup>264</sup> Ibidem.

stwarza kopię filmowego świata i pozwala zwiedzającemu wejść do środka. Okołoilmowe rekwizyty mają jednak dwuznaczny status:

„[...] Synergia pamięci filmów i widzialność owych materialnych śladów obecności gwiazd tworzy rodzaj innego kina, w którym przedmioty żyją iluzją światów ekranowych, zachowując zarazem walor dokumentu pozakinowego [...], swego rodzaju suplementu kina.”<sup>265</sup>

Materialność eksponowanych akcesoriów zderza się z wektorem wskazującym w stronę niematerialności filmu, do którego odsyłają owe obiekty. Wystawa jest rekonstrukcją fikcyjnego uniwersum filmu, wykreowaną jednak na bazie realnie istniejących przedmiotów. Muzealny multipleks poprzez swe inscenizacje prezentuje widzowi film jako przedmiot przeżycia w sensie Benjaminowskiego *Erlebnis*, wspomaganego arsenałem zmysłowych bodźców.

Uważam jednak, iż jest to przeżycie niepełne, i mimo swej atrakcyjności pozbawia widza esencji kinowego doznania. Sensacyjność ekspozycji operuje odniesieniami do filmu, a nie projekcją jako najpełniejszą formą kontaktu z kinem. Nie tylko poznanie filmu jest w tym wypadku fragmentaryczne, sytuacja odbiorcza również jest wyabstrahowana i podzielona na części składowe. Wystawa prezentuje często plakaty, zdjęcia, rekwizyty etc., jednak narracja ekspozycji wyklucza narrację „wyjścia do kina”, przez co zupełnie zmienia charakter kontaktu z tym szczególnym miejscem. Prawdą jest, iż walorem muzealnych multipleksów jest ich interaktywność i nacisk na indywidualny kontakt z widzem. Niemniej jednak ta metodologia wystawiennicza, wywiedziona z doświadczeń muzeum sztuki połączonego z disneyowskim parkiem rozrywki, jest niemożliwa do zastosowania w ramach kinowego dyspozytywu. Oczywiście nie znosi to wartości – poznawczych, rozrywkowych – oferowanych przez filmowe multimuzea, które poszerzają spektrum okołoilmowe oraz pozwalają na odkrycie, jak bardzo filmowa percepcja przeniknęła do przestrzeni ekspozycyjnej.

Wizyta w kinie wydawać się może zdarzeniem jedynym w swoim rodzaju, które realizuje pełnię kinematograficznego doznania. Bez względu na formę architektoniczną i lokalizację, poszczególne typy kin przynależą do ogólnego modelu, w którym fasada, hol, sala projekcyjna i droga wyjścia pozostają niemal niezmiennione w swej istocie. Nie można

---

<sup>265</sup> Ibidem.

jednak zapomnieć o kinach bez kina, kinach poza kinem, kinach obok kina – biegunach kinowej topografii miasta.

### 3. KINO OBOK KINA

*Pod gwiazdami – W ukryciu – Pośród różnych form kina*

„Miejsce filmu było od zawsze wszędzie”<sup>266</sup> –

Siegfried Zielinski formułuje ważne stwierdzenie, dotyczące przestrzennej przynależności widowiska filmowego. Nie od razu przecież powstały niezależne budynki kinowe, zaprojektowane specjalnie dla potrzeb projekcji i respektujących różnorodność publiczności, jaka uczestniczyła w seansach filmowych. Od pierwszych lat kinematograf funkcjonował równolegle przynajmniej w dwóch przestrzeniach: informacyjno-naukowej oraz rozrywkowej, zawłaszczając prestiżowe sale wykładowe, jarmarki i teatry *variétés*. I choć ukształtowany w pierwszych dekadach XX wieku film jako forma opowieści wyrażonej obrazami w ruchu najlepiej zdomowił się w sali kinowej, nie jest ona jedynym miejscem, w której widzowi mają okazję zmysłowego doznawania kina. Jeśli do tego wziąć pod uwagę również różne zjawiska audiowizualne, jakie sytuują się na pograniczach „klasycznego” filmu, określenie „przestrzeń kina” staje się tym bardziej wieloznaczne i może odnosić się do wielu lokalizacji, czasem od kina bardzo odległych.

W archeologicznym podejściu do historii kina i innych mediów ruchomych obrazów odstępuje się od chronologicznego podziału na fenomeny „przed” i „po” kinie. Mniejsza o to, iż samo „kino” nie jest jednoznacznie definiowane, niejasne są również potencjalne kryteria podobnych podziałów. Czy weźmie się pod uwagę kwestie technokulturowe, związane z maszyną i działaniem aparatu widzialności, czy też kwestie społeczne, warunkujące różne porządki dystrybucji i odbioru obrazów filmowych, nie sposób wyodrębnić czasowych granic dla poszczególnych dyspozytywów. Mimo wieszczonej wiele razy śmierci kina, najpierw po pojawieniu się telewizji, później po wprowadzeniu rozpowszechniania filmów na nośnikach cyfrowych, obyczaj chodzenia do kina ma się wciąż dobrze. Artystyczne realizacje parafilmowe, przypisane najczęściej do przestrzeni publicznych lub muzalno-galeryjnych, podobnie jak alternatywne dyspozytywy dla seansu kinowego, takie jak film na życzenie oferowany w sieciach telewizji cyfrowych lub kupowane na własność płyty DVD zaliczają się wciąż do peryferii kina w znaczeniu praktyki kulturowej, aczkolwiek należy dostrzec i

---

<sup>266</sup> S. Zielinski, *Już nie kino, ani telewizja... U źródeł nowej historycznej formy filmowości*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera. Antologia*, Katowice 1999, s. 202.

analizować ich wpływ na zmiany w obrębie aktywności odbiorczej. Równocześnie należy pamiętać, iż eksperymentalna twórczość audiowizualna towarzyszyła widowisku filmowemu od początków i należy do źródeł, z których wypłynęły różnorodne postaci filmu.

Bardzo aktualne i trafne są w tym temacie rozważania Andrzeja Gwóźdź, zawarte w artykule *Kino po kinie – film po kinie*, włączonym do tomu zbiorowego pod znamienym tytułem *Kino po kinie*<sup>267</sup>. Wbrew temu, co tytuł ten może sugerować (nawiązując zresztą do publikacji z 1994 roku, w której przyimek „po” opatrzony został znakiem zapytania<sup>268</sup>), medioznawca podaje w wątpliwość klasyfikowanie zjawisk parafilmowych i parafilmowych na zasadzie opozycji „przed” i „po”. Proponuje natomiast, by wszelkie fenomeny okołofilmowe i okołokinowe traktować jako występujące „obok”, ponieważ – jak udowadnia to na wielu przykładach – nowe formacje ożywionych obrazów zawsze następują już „po” czymś. Po okresie rozwoju i doskonalenia danej techniki, po uformowaniu się określonej praktyki odbiorczej, po wprowadzeniu nowych środków przekazu:

„«Po kinie» stanowiłoby zatem proces przesuwania się interfejsu kina jako miejsca obcowania z filmem (albo kina i filmu jednocześnie) w stosunku do poprzedzającej lub obokległej, wiodącej zwykle «praktyki ekranowej», wraz z wynikającym stąd reżimem odbioru filmu [...], ku nowej konstrukcji widzialności, pociągającej za sobą nieuchronnie także nowy aparat wraz z przypisaną mu ideologią widzialności.”<sup>269</sup>

W świetle uznania warstwowego i nielinearnego charakteru domeny filmu i jego miejsc kwestie *stricte* technologiczne stają się drugorzędne, ważniejsze są natomiast porządki prezentacji i percepcji „praktyk ekranowych”.

Kwestia migracji filmu do nowych dyspozytywów odbioru została już szeroko omówiona przez medioznawców. Implantacja ekranów i wyświetlaczy zarówno w sferę publiczną, jak i w osobiste przestrzenie prywatnych domów dała impuls do przemyślenia nowego statusu filmu poza kinem. W tej sytuacji zarówno kanał i środek przekazu są „nowe”, zmienia się nośnik zapisu oraz strategie doświadczania przekształconej formy tradycyjnego seansu. Wzajemnie przenikają się różne techniki rejestracji i generowania obrazu, a nowe – czy też nowoczesne – „maszyny widzenia” nie przekreślają istnienia i funkcjonowania tych wcześniejszych:

<sup>267</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Kino po kinie – film po kinie*, [w:] idem (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Warszawa 2010, s. 12-31.

<sup>268</sup> Zob. idem, *Po kinie...? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków 1994.

<sup>269</sup> A. Gwóźdź, *Kino po kinie...*, op. cit., s. 25.

„W epoce konwergencji istota owego «po» nie tkwi już przecież w jakimś jednym «czystym» układzie monomedialnym, ale dotyczy porządków zhybrydizowanych [...]»<sup>270</sup>

I choć wskazywanie „zwrotów” czy „rewolucji” w dziedzinie tworzenia i rozprzestrzeniania przekazów audiowizualnych z pewnością ma wartość poznawczą i analityczną, nie oddaje jednak w pełni istoty współczesnego doznania medialnego, które opiera się na współlistnieniu i fluktuacjach między istniejącymi „praktykami ekranowymi”, aparatami oraz dyspozytywami.

Pragnę w tym miejscu zwrócić uwagę na dwa, najciekawsze według mnie, przypadki kina obok kina: projekcje plenerowe oraz kina pornograficzne. Zdając sobie sprawę, iż każdy z nich wymagałby odrębnego, dogłębnego studium, wskażę jedynie na najważniejsze ich cechy, które pozwalają mi sądzić, iż doznanie kinematograficzne, takie jak ukształtowane w odbieranej zmysłowo sali kinowej, znajduje swe warianty także w innych miejscach. W kolejnym rozdziale zajmę się natomiast neonowym pejzażem dzisiejszego miasta, gdzie wprawdzie nie zachodzi już projekcja filmowa sama w sobie, jednakże światła, słowa i znaki neonów budują szczególną przestrzeń obok kina.

Wizyta na placu kina Ideal w Ripoll automatycznie przywodzi na myśl *open-air cinemas*, kina na świeżym powietrzu. Organizacja przestrzenna placu w katalońskim miasteczku odzwierciedla aranżację idealnej sali kinowej: płaska powierzchnia, która staje się ekranem, widownia, na której zasiadają widzowie, ściany, które wyznaczają granicę przestrzeni projekcyjnej<sup>271</sup>. Trudno wskazać datę pierwszej projekcji plenerowej; seanse latarni magicznych np. nie zawsze odbywały się w miejscach całkowicie zamkniętych, tak samo jak jarmarczne pokazy kinematografu i wynalazków jemu podobnych. Można raczej przyjąć, iż restrykcyjne wyodrębnienie obszaru projekcji nastąpiło dopiero po pewnym czasie od upowszechnienia się różnych pokazów filmowych, a decydowały o nim przede wszystkim względy praktyczne: konieczność zaciemnienia sali, by jakość i widzialność ekranowych światłocieni była jak najwyższa i zapewniała widzom komfort oglądania. Niemniej jednak zarówno jarmarczne budy, pawilony wystaw światowych i krajowych oraz teatry *variétés* były miejscami usytuowanymi na styku przestrzeni publicznej i prywatnej, otwartej i zamkniętej.

---

<sup>270</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>271</sup> Por. M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, „Kultura Popularna” 2008 nr 2 (16), s. 7-13.

Seanse plenerowe cieszą się nieprzerwaną popularnością. Wakacyjne projekcje pod gwiazdami należą do stałego wachlarza atrakcji miejscowości wypoczynkowych, uatrakcyjniają imprezy kulturalne i widowiska rozrywkowe. Co ciekawe, obserwuje się zmniejszenie roli sprzętu technicznego: brak projektora filmowego nie stanowi już przeszkody w organizacji plenerowego widowiska, gdyż korzysta się z łatwo dostępnych rzutników multimedialnych i kopii filmów zapisanych na płytach DVD. Ułatwienia wynikające z upowszechnienia się nowych technologii wpłynęły na zwiększenie liczby seansów pod gwiazdami. Klasyczna forma projekcji nadal jednakże pozostaje pewnym ideałem i punktem odniesienia. Kinemateka w Tuluzie realizuje program letnich seansów na dziedzińcu kina zawsze w oparciu o maszyny kinowe, z udziałem operatora i charakterystycznym terkotem maszyny, towarzyszącym oglądaniu filmu. Współlistnienie różnych aparatów obok siebie także i w tej sferze kina daje o sobie znać.

W projekcji poza kinem bardzo wyraźnie rysuje się dwuaspektowość filmowego seansu, o jakiej pisze Giuliana Bruno<sup>272</sup>. To doświadczenie intymne i osobiste, ale równocześnie społeczne i kolektywne, a napięcie erotyczne wynika w dużej mierze ze spotkania się w jednym miejscu wielu podmiotów z najróżniejszych kręgów. Tym bardziej, iż w seansie plenerowym przestrzeń „kina” jest publiczna *par excellence* – z reguły to miejski plac, podwórko, ślepa uliczka. Symboliczne opłaty za bilety przypominają o wyjątkowości wieczoru i miejsca, niemniej jednak ułożenie filmu obok (dosłownie) kina, w przestrzeni miejskiej, potwierdza demokratyczny charakter siódmej sztuki.

„Niedomknięcie” przestrzeni projekcji zwraca natomiast uwagę na siłę oddziaływania obrazu i narracji filmowej. Mimo że brak całkowitego wyciemnienia oraz wyodrębnienia zaimprovizowanej sali z otoczenia, widzowie „dają się wciągnąć” w filmowy świat, otwierający się całym swym bogactwem na ekranie. Równocześnie pozostają zanurzeni w mieście, tak jak gdyby pozostawali wciąż „przed wejściem” do kina, w sferze „sensacyjnych” bodźców, jakie oferuje wieczorna przechadzka. Tym samym widz kina plenerowego ma szansę doznać bardzo intensywnych, w których sensorium kina przenika się z sensorium miasta, tym razem nie na zasadzie kolejnych faz wyjścia do kina, lecz w ramach totalnego przeżycia kina w mieście.

Szczególnym przykładem projekcji pod gwiazdami są amerykańskie kina samochodowe, *drive-in theaters*. Zainicjowane w roku 1933 przez Richarda M. Hollingsheada

---

<sup>272</sup> Zob. G. Bruno, *Streetwalking...*, op. cit.

w Camden (New Jersey)<sup>273</sup> przeżywały swój największy rozkwit w latach 50. i 60. XX wieku, ciesząc się największą popularnością wśród nastolatków, którzy umawiają się na plenerowe randki. Po spektakularnej złotej erze, kiedy to liczba podniebnych przybytków kina zbliżała się do 5 tysięcy, nowe rozwiązania w aranżacji tradycyjnych kin (przede wszystkim klimatyzacja sal i modernizacja sprzętu nagłaśniającego), a później rozpowszechnienie się telewizji, doprowadziły do spadku zainteresowania kinem samochodowym. Jednakże pod koniec ubiegłego stulecia widzowie ponownie zwrócili się ku formule *drive-in*, co jest zapewne częścią szerszego zjawiska odkrywania na nowo przeszłości kina i archaicznych dyspozytywów.

W kinie plenerowym mamy więc do czynienia z filmem, który migruje z sali projekcyjnej w przestrzeń miasta. Zachowany zostaje podstawowy schemat seansu: wieczorna godzina, sprzedaż biletów, zajmowanie miejsc na widowni, spotkanie z filmem oraz opuszczenie obszaru wyznaczonego dla publiczności. Spośród zjawisk „obok” seans pod gwiazdami wydaje się pozostawać najbliżej kina, gdyż modyfikacje dyspozytywu są relatywnie niewielkie. Projekcja na świeżym powietrzu oferuje doznania hybrydyczne, łączące w sobie elementy typowe dla seansu w kinie z wrażeniami, które widz napotyka na ulicach miasta. Kino jako budowla, mieszcząca w sobie zamkniętą salę projekcyjną, zostaje niejako zdekonstruowane, pozostaje esencja dyspozytywu, a więc przestrzeń projekcji, w której zasiadają widzowie.

Inaczej ma się rzecz w przypadku kin oferujących repertuar pornograficzny. Budynek sam w sobie staje się w zasadzie niewidzialny, unieważniony. Poza miejscami bardzo liberalnymi względem tego typu rozrywki (np. Amsterdam, Tokio, Paryż) próżno szukać reklam, neonów, plakatów zwiastujących program, tak jak w przypadku filipińskiego kina z filmu *Serbis*. Kina porno to najczęściej kina ukryte, ich znalezienie nie jest łatwe, wymaga znajomości określonej strefy, kontaktów i kodów dostępu. Ironiczna i żartobliwa relacja z wyprawy do kultowego – w pewnych kręgach rzecz jasna – warszawskiego przybytku porno Bizzariusz opisuje procedurę wejścia do kina, co wcale nie jest takie łatwe<sup>274</sup>. Za drzwiami zaczyna się świat, który nietrudno sobie wyobrazić: trzy sale, dość obskurne, a ekranowe obrazy raczej nie zaskakują. Istotne są pewne udogodnienia dla publiczności: zamknięte

---

<sup>273</sup> Zob. L. McLaughlin, *Movies That Star the Stars*, „Time” 2006, Aug 7, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1223368,00.html>.

<sup>274</sup> Zob. M. Marszał, *Podwójne krycie Weroniki. Kino studyjne sztuk miłosnych*, „Nie” 2008 nr 24, s. 16, <http://www.nie.com.pl/art20564.htm>. Na uwagę zasługuje również kontrowersyjne, acz pomysłowe opracowanie graficzne tego samego artykułu w innym portalu: [http://img31.imagevenue.com/img.php?loc=loc1067&image=04051\\_k5\\_122\\_1067lo.jpg#](http://img31.imagevenue.com/img.php?loc=loc1067&image=04051_k5_122_1067lo.jpg#).

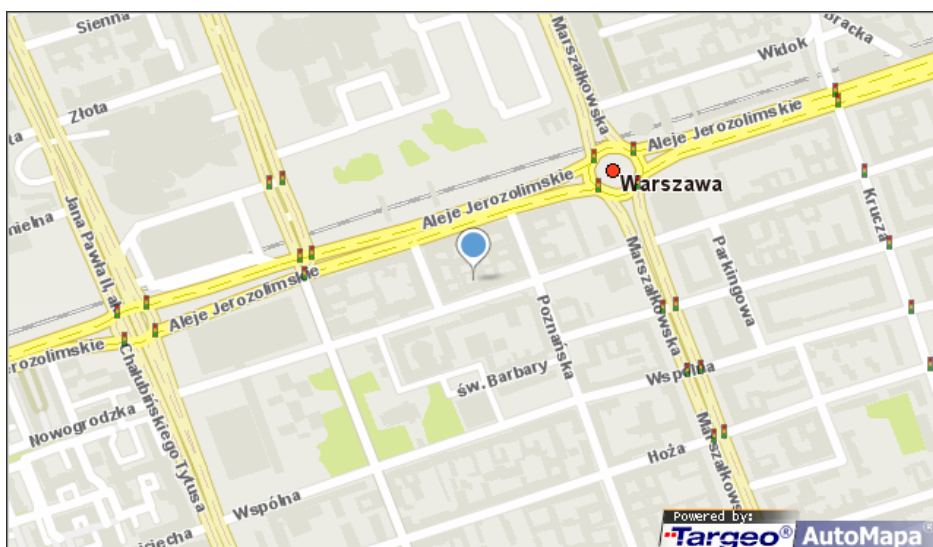


pomieszczenia z widokiem na główny ekran, przeznaczone dla zaspokajania intymnych zachcianek.

Mimo swojej sławy kino jest krytykowane nawet przez jego bywalców:

„Jest tam brudno, w powietrzu unosi się zapach kurzu. To miejsce to dziura, erotyczna prowincja a nawet skansen.”<sup>275</sup>

Specyficzna klientela, która odwiedza „instytucje” o podobnym profilu, szuka w nich przede wszystkim miejsca dla zaspokojenia seksualnych fantazji. Film jest tu tylko tłem, stymulatorem podniecenia, a kina typu Bizzariusz mają umożliwić spotkanie ludziom o określonych preferencjach. Lektura komentarzy pod felietonem w portalu trendz.pl (patrz poprzedni przypis) może bulwersować, oddaje jednak w pełni motywacje publiczności.



Il. 31. Mapa dojazdu do kina Bizzariusz w Warszawie

W opisanym przypadku film przynależy wprawdzie do kina, które tym razem jest bardzo silnie oddzielone od przestrzeni miasta. Między kinem a ulicą, z której się do niego przychodzi, nie zachodzi żaden kontakt, kino to „nie wychodzi” do widza reklamą widoczną na pierwszy rzut oka. Trudno tu jednak mówić o subtelnej intymności seansu, gdyż realizacja pragnień i fantazji jest dosłowna. Kina pornograficzne, istniejące od zarania dziejów filmu, sytuują się obok innych kin, w marginalnym obszarze doznań, które z bogatym sensorium kina nie mają wiele wspólnego. Dyspozytyw kinowy zostaje tu wykorzystany jako pretekst to zupełnie innych praktyk kulturowych, wyzyskujących wprawdzie widzialność i

<sup>275</sup> <http://sex.trendz.pl/felieton-rafalali-porno-kino>.

doświadczenie zmysłowe, lecz w zmodyfikowanej formie, odległej od domeny ”czerni kina”.



Il. 32,33. Wejście i neon byłego kina pornograficznego na dworcu PKP we Wrocławiu

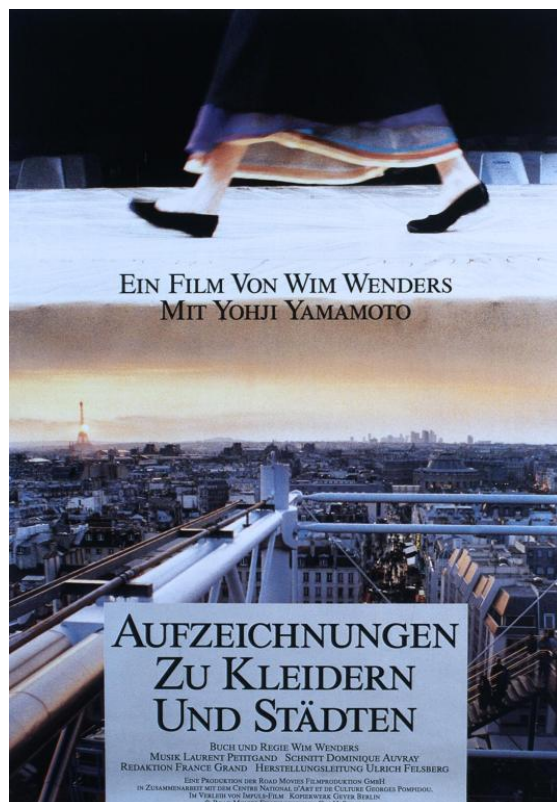
\*\*\*

W paradokumentalnym dziele *Notatnik strojów i miast*<sup>276</sup>, opowiadającym o japońskim kreatorze mody Yohji Yamamoto, Wim Wenders przemycą między wierszami (czy raczej między obrazami) komentarz w kwestii pozycji kina w multimedialnym środowisku. Pośród filmowych „notatek” o pracy i filozofii projektanta strojów reżyser prezentuje nam również refleksję nad „hybrydowością filmu jako tekstu rozpostartego między kinem a wideo”<sup>277</sup>. Filmowa opowieść o Yamamoto jest obrazem dwudzielnym, w kadrze widzimy niemal cały czas wyświetlacz małego kamkordera, którym Wenders rejestruje świat przed kamerą. W obrębie jednej ramy spotykają się dwa porządki obrazowe, związane z dwiema generacjami aparatów, a reżyser zadaje pytanie o to, co je od siebie nawzajem odróżnia, a co łączy.

Co więcej, *Notatnik strojów i miast* jest również zapisem pejzażu współczesnych metropolii: Tokio i Paryża, oglądanych często przez szybę samochodu, Viriliowskiej „maszyny prędkości”. Zdjęcia miast oglądamy w zwielokrotnieniu, na „właściwej” płaszczyźnie kadru kinowego i na niewielkim ekraniku kamkordera. Głosem z off-u twórca wprost formułuje swoje wątpliwości jak zachować tożsamość w rzeczywistości multiplikowanych obrazów, zawłaszczających coraz więcej przestrzeni poza kinem.

<sup>276</sup> *Notatnik strojów i miast* (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*), reż. W. Wenders, RFN–Francja 1989.

<sup>277</sup> A. Gwóźdź, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków 2004, s. 154.



Il. 34. Plakat filmu *Notatnik strojów i miast*

Dzieło Wendersa jest więc autotematyczną wypowiedzią na temat metod twórczych filmowca, który spotyka się z przeróżnymi formami rejestracji i kreacji obrazu, zadając sobie pytanie, którą z nich wybrać i jak jej używać. *Notatnik* jest także dokumentem o postaci Yamamoto, który istoty tożsamości poszukuje w świecie mody, będącej jedną z możliwych realizacji obrazowych manifestacji *ego* oraz przynależności grupowej i społecznej.

Wreszcie, film ten oddaje istotę *designu*<sup>278</sup> wielkich miast, w których nastąpiła dominacja wszelkiego rodzaju ekranów i wyświetlaczy. Intensyfikujące sztuczne oświetlenie ulic, wprowadzające doń przeróżne obrazy, wzbogacają krajobraz metropolii o nowe światła i cienie, zarówno przedstawiające, jak i nieprzedstawiające, będące czystą emanacją jasności. Jedną z miejskich formacji świetlnych, aktywizującą model sensorycznej percepcji znany z doznawania kina, są neony.

Zimne światła w zdecydowanych kolorach czasem układają się w znaki, czasem w słowa, a czasem przypominają o dawnej iluminacji szklanymi szkielecikami. W innym filmie Wendersa, *Jak daleko, jak blisko*<sup>279</sup>, anioł Cassiel (Otto Sander) odrzuca swą niebiańską postać. Odkrywa ziemski świat zmysłowych doznań, a neony stanowią pierwsze z jego

<sup>278</sup> Por. ibidem, s. 175-178.

<sup>279</sup> *Jak daleko, jak blisko* (*In weiter Ferne, so nah!*), reż. W. Wenders, RFN 1993.

ośnień, przybliżających go do zrozumienia ludzi. Tymi słowami zwraca się do swej towarzyski anielskiej egzystencji, Rafaeli (Nastassja Kinski):

„To światło, to chyba jest neon. Nie wyobrażasz sobie, jakie jest zimne i jak ostro rysuje kontury. To światło pasażerów, bo nadaje im większe przyspieszenie. Często zastanawialiśmy się, dlaczego oni bez przerwy się spieszą. Teraz już wiem, to skutek światła, które zastępuje im słońce.”<sup>280</sup>

Cassiel po raz pierwszy styka się z neonami w metrze, pod ziemią. To prawda, iż w takim miejscu szczególnie odczuwalna jest chłodna temperatura neonowego światła, które – paradoksalnie – ma zastąpić ciepłe promienia słońca na powierzchni. Światło to silnie oddziałuje na przechodniów, pospiesza ich, nawet w korytarzach metra stymuluje do tempa właściwego miastu. Jednakże również na zewnątrz, na ulicach, neonowe światła kształtują doznania przechodniów, odkrywających w świetlnym pejzażu elementy kina. Eksploracji owego pejzażu tworzonego z neonów podejmują się w ostatnim rozdziale niniejszej rozprawy.



Il. 35. Okładka DVD z filmem *Jak daleko, jak blisko*

<sup>280</sup> Cytat w wersji polskiej na podstawie tłumaczenia z emisji TV.

## Rozdział IV

### NEONY WIELKIEGO MIASTA

#### 1. O (NEO)NEONIZACJI POLSKICH MIAST

*Warszawa: fascynacja i nostalgia – Katowice: blask przeszłości i teraźniejszości – Łódź, Poznań...miłośnicy neonów*

#### 2. PEJZAŻ ŚWIETLNY

*Latarnie neonowe, światła magiczne – Oszołomienie i erotyka – Rzeczywistość i wyobrażenia*

#### 3. NEONOWE SŁOWA I PRZEDMIOTY

*Światłopisanie – Poezja neonowa – Przedmioty surrealistyczne – Palimpsest i kolaż – Słowa, światła i znaki*

## 1. O (NEO)NEONIZACJI POLSKICH MIAST

*Warszawa: fascynacja i nostalgia – Katowice: blask przeszłości i teraźniejszości –  
Łódź, Poznań...miłośnicy neonów*

„Neon lights  
Shimmering neon lights  
And at the fall of night  
The city's made of light”

Kraftwerk, *Neon Lights*

W listopadzie 2007 roku w sali wystawowej Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie rozbłysła neonowa litera „N”. Podczas trwającej 2 tygodnie wystawy, odwiedzający mogli zobaczyć fotografie zachowanych warszawskich neonów z lat 60. i 70. Autorka zdjęć, Ilona Karwińska, odkryła magię starych neonów przez przypadek. Fotografka na stałe mieszka w Londynie, podczas jednej z podróży do rodzinnego kraju przyjaciel Anglik zwrócił uwagę na neon „Dancing”, wyróżniający się krojem pisma<sup>281</sup>. Tak zaczęła się przygoda Karwińskiej z odnajdywaniem i fotografowaniem neonów pozostałych w Warszawie po czasach PRL, produkowanych wtedy w dużych ilościach w ramach akcji „neonizacji” miasta. Artystce udało się nawet kilka z nich uratować przed zniszczeniem, gdyż jak się zorientowała, niepotrzebne nikomu po remontach budynków, świetlne reklamy niezauważalnie znikły z pejzażu miasta. Być może wynika to z niewrażliwości i niewiedzy, chęci zaklasyfikowania neonów do rzędu nieciekawych produkcji PRL. Okazuje się jednak, iż polskie neony uznawane są za bardzo dobre i interesujące artystycznie:

„Neony nie miały nic wspólnego z komunistyczną ideologią. Przeciwnie - ich wyrafinowana forma, kolor, finezja kontrastowały z tym, co wtedy działo się w Polsce. [...] Neony były jednak sporym zaskoczeniem dla Brytyjczyków, bo nie oczekiwali po nich takiego bogactwa koloru, pomysłowości, nowoczesności. Młody

---

<sup>281</sup> Zob. A. Rasmus-Zgorzelska, *Polska szkoła neonu błyszczy*,  
[http://www.dziennik.pl/kultura/article291281/Polska\\_szkola\\_neonu\\_blysczy.html](http://www.dziennik.pl/kultura/article291281/Polska_szkola_neonu_blysczy.html).

chłopak na wernisażu w Londynie zapytał: »Dlaczego my tego wcześniej nie widzieliśmy? Nie tak kojarzą nam się polskie miasta»."<sup>282</sup>

Przez 2 lata pracy Karwińska stworzyła spore i cenne archiwum zachowanych w Warszawie neonów. Atrakcją wystawy w PKiN była odnowiona litera „N”; artystce bowiem udało się również odnowić kilka neonów. W 2008 roku ukazał się album *Warszawa: Polski neon*, dokumentujący pracę fotografi<sup>283</sup>.



Il. 36. Ilona Karwińska podczas otwarcia swojej wystawy

Neony Warszawy znajdują się w kręgu zainteresowań także i innych artystów. W 2006 roku Paulina Oławska, zainteresowana m. in. sztuką użytkową, przeprowadziła renowację neonu „Siatkarka”. Zaprojektowany przez Jana Mucharskiego, reklamował on warszawski Dom Sportu. Skomplikowana realizacja wzbogacona jest o element ruchu: wybita przez siatkarkę piłka „spada” wzdłuż ściany budynku. W maju 2006 neon zaświecił ponownie po wielu latach przerwy.

<sup>282</sup> *Warszawskie neony na wystawie*, <http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95190,4656842.html>.

<sup>283</sup> I. Karwińska, *Warszawa: Polski neon*, Warszawa 2008.





Il. 37. Neon „Siatkarka”, Warszawa

Wśród głównych zalet dawnych neonów wyróżnia się przede wszystkim oryginalna czcionka, pomysły typograficzne, prostota graficzna w projektach obrazowych. Wybór fotografii w albumie Karwińskiej ukazuje również bogatą kolorystykę, która w połączeniu z niepowtarzalnymi krojami pisma czyniła z warszawskich neonów małe dzieła sztuki. Z inicjatywy studentów architektury, Magdaleny Piwowar i Grzegorza Piątka, Muzeum Sztuki Nowoczesnej planuje stworzyć muzeum neonów w ramach swojej kolekcji.

Neony zauroczyły również Dominika Tokarskiego, pomysłodawcę akcji przywrócenia neonów Katowicom. U jej źródeł leży przesyt współczesnymi reklamami oraz nostalgia za czasem, kiedy miasto mogło poszczycić się największą liczbą neonów w kraju:

„Nocą na ulicach w centrum było jasno jak w dzień. To było inne miasto. Najbardziej rozświetlone w Polsce, takie nasze Las Vegas [...] Nie mogła się z nimi równać nawet Warszawa. Tam neonów też było sporo, ale rozmieszczonych na większej



powierzchni. Mniejsze Katowice świeciły jak bożonarodzeniowa choinka. - Tęsknię za tym trochę.”<sup>284</sup>

Wspomnienia neonowej świetności Katowic przywołuje Zbigniew Łankiewicz, który od 1960 roku przez 30 lat pracował przy tworzeniu katowickich szyldów w Przedsiębiorstwie Produkcji i Montażu Urządzeń Reklamowych "Wuteh". Wymienia nazwiska projektantów neonów dla Katowic: Andrzej Urbanowicz, Witold Pałka, Stefan Suberlak<sup>285</sup>. Dziś niestety zachowały się jedynie znikome pozostałości po historycznych katowickich neonach, z dzieciństwa sama pamiętam zgasły już Zenit. Akcja Tokarskiego ma na celu stworzenie nowych neonów dla stolicy Śląska. Pierwszy z nich uroczystie uruchomiono we wrześniu 2009 r. przy Rynku, na budynku Centrum Informacji Turystycznej. Projekt stworzyli designerzy z pracowni Code, natomiast wykonanie neonu przypadło w udziale synom Łankiewicza, którzy przejęli rodzinną neoniarnię. Najpewniej będą mieć jeszcze sporo pracy – pomysł nowej neonizacji („neoneonizacji”?) Katowic jest zakrojony na szeroką skalę, studenci ASP zaprojektowali już neony dla Teatru Ateneum i kina Światowid<sup>286</sup>.

Neon CIT wykorzystuje żółto-niebieską kolorystykę Katowic, pionowe linie harmonijnie wpisują się w architekturę budynku, a litera „i” jest czytelna i jasna (zarówno dosłownie, jak i w przenośni) dla wszystkich przechodniów. Dynamiki dodaje instalacji łagodny ruch światła wzdłuż żółtych linii. Za sprawą neonu do Katowic „wróciło trochę dawnej magii”<sup>287</sup>. Entuzjazm, jaki wzbudziło wydarzenie, jest częścią zauważalnego powrotu zainteresowania tą szczególną formą reklamy świetlnej.

Najnowsze inicjatywy w Katowicach podkreślają czar kolorowych świateł. 19 sierpnia 2010, o godzinie 20.06, na ul. Mariackiej zaświecił się neon – logo katowickiej kandydatury do Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Neon został wykonany przez Miłosza Łankiewicza w rodzinnej pracowni, i jest pierwszym z dwudziestu instalacji, jakie mają rozbłysnąć w Katowicach, aby promować ideę ESK. Wydarzenie zgromadziło około dwustu osób, towarzyszyła mu taneczna impreza w plenerze. Entuzjazm zgromadzonych osób zawiera się w okrzyku jednego z uczestników zabawy „Jest neon, jest impreza!”<sup>288</sup>. Każda odsłona kolejnych świecących logo ESK ma odbywać się w czasie plenerowych imprez; świadczy to o

---

<sup>284</sup> I. Sobczyk, *Katowice kiedyś były śląskim Las Vegas*,

[http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35055,6690397,Katowice\\_kiedys\\_byly\\_slaskim\\_Las\\_Vegas.html](http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35055,6690397,Katowice_kiedys_byly_slaskim_Las_Vegas.html).

<sup>285</sup> Zob. ibidem.

<sup>286</sup> Zob. <http://www.gkw24.pl/wiadomosc/204/neony-wracaja>.

<sup>287</sup> [http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,7030416,Katowice\\_umow\\_sie\\_pod\\_neonem\\_na\\_Rynku.html](http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,7030416,Katowice_umow_sie_pod_neonem_na_Rynku.html).

<sup>288</sup> Zob. [http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35019,8273661,Jest\\_neon\\_jest\\_impreza\\_Neon\\_na\\_Mariackiej\\_rozblysnal.html](http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35019,8273661,Jest_neon_jest_impreza_Neon_na_Mariackiej_rozblysnal.html)

aktualności wrażenia, jakie budzą neony. Kolorowe rurki okazują się idealnym tłem dla publicznych zabaw, a wybranie właśnie tej formy promocji logo ESK przypomina o dawnym blasku neonowych Katowic. (Neo)neonizacja miasta ma przywrócić aktywność w przestrzeni publicznej, zachęcić mieszkańców do zanurzenia się w zmysłowe miasto, w którym jednym z ornamentów ulic będą właśnie neony.

Stworzenie nowych instalacji dla Katowic zbiegło się w czasie z zamieszczeniem wokół starych neonów, obecnych na dworcu PKP. W związku z planowaną przebudową obiektu, jedenaście starych neonów zniknie z jego terenu<sup>289</sup>. O nieczynne neony walczą m. in. Stowarzyszenie Moje Miasto i Muzeum Śląskie, a Dominik Tokarski snuje projekty utworzenia galerii neonów pod gołym niebem<sup>290</sup>.

Zainteresowanie neonami to w Polsce większy fenomen, ich miłośnicy dokumentują przeróżne realizacje w różnych miastach. Na uwagę zasługują portale, na których internauci zamieszczają zdjęcia, wspomnienia, apele o ochronę i renowację poszczególnych konstrukcji. Ciekawe galerie można znaleźć między innymi na stronach poświęconych neonom łódzkim (<http://lodzkieneony.ovh.org/>) oraz wielkopolskim (<http://www.wielkopolskie-neony.cba.pl/>). Wirtualna społeczność spotyka się na forum (<http://www.neony.fora.pl/>). Kiedy przeglądam zbiory zdjęć działających jeszcze oraz nieczynnych już neonów, polskie miasta sprzed kilkadziesiąt lat jawią się jako roziskrzane zimnym i kolorowym światłem, bogate w różne kształty liter i znaków. Gdyby Jean Baudrillard miał okazję widzieć Katowice nocą, kiedy centrum miasta jarzyło się kilkumetrowymi instalacjami ze szklanych rurek, być może dostrzegłby w Polsce coś z magii Las Vegas, objawiającego się podróżnym jako morze światel.

---

<sup>289</sup> Zob. [http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,8121154,Sonda\\_uliczna\\_\\_Zatesknisz\\_za\\_neonami\\_.html](http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,8121154,Sonda_uliczna__Zatesknisz_za_neonami_.html).

<sup>290</sup> Zob. I. Sobczyk, *Neony zginą razem z dworcowymi kielichami? Nie muszą!* [http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,8054676,Neony\\_zginą\\_razem\\_z\\_dworcowymi\\_kielichami\\_\\_Nie\\_mu\\_sza\\_.html](http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,8054676,Neony_zginą_razem_z_dworcowymi_kielichami__Nie_mu_sza_.html).



Il. 38. Witryna internetowa neonmuzeum.org

Nieliczne stare neony wciąż działają, jak w przypadku warszawskiego Domu Książki czy sklepu z instrumentami muzycznymi przy placu Konstytucji<sup>291</sup>. Postrzegam je jako zjawiska hybrydyczne, istniejące zarówno w przeszłości, jak i w teraźniejszości. W zależności od kontekstu przestrzennego i użytkowego, neony odgrywają bardzo różne role w miejskim krajobrazie.

Nadal spełniają więc swoją podstawową funkcję reklamową i informacyjną, współistniejąc z nowymi technologiami reklam wizualnych, czyli np. billboardami, cyfrowymi displejami czy fasadami medialnymi pokrytymi diodami LED. Wielość środków wyrazu daje szeroki wybór, dzięki czemu reklamowy pejzaż miasta jest bardzo różnorodny. Jak wskazałam powyżej, fascynacja neonami przeżywa obecnie swój renesans. Istnienie firm produkujących nowe neony dowodzi, iż zainteresowanie tym medium i zapotrzebowanie na nowe reklamy jest wciąż silne. Obok neonów „historycznych”, odnowionych i przywróconych do użytkowania, pojawiają się konstrukcje całkiem nowe, zaznaczając ciągłość i żywotność tej szczególnej formy świetlnego znaku. Szkoda, iż nowoczesne produkcje rzadko wyróżniają się finezyjnymi krojami pisma, jakie upiększały stare realizacje.

<sup>291</sup> Zob. I. Karwińska, *Polish Neon*, op. cit.

Przeglądając oferty współczesnych neonów zauważam, iż w projektach częściej pojawiają się znaki obrazkowe, słowo jednak wciąż jest dominującą siłą wyrazu neonowej reklamy<sup>292</sup>. Świetlny krajobraz miasta bardzo się zmienił od czasów „neonizacji” polskich ulic. Sprzyjające warunki gospodarcze i ekonomiczne przyniosły do kraju wszystkie dostępne nowoczesne technologie reklamy wizualnej, łącznie z fasadami wyposażonymi w diody LED czy realizacjami interaktywnymi. Warto jednak zrekonstruować świetlną przestrzeń miast z czasów rozkwitu neonów, by mieć pełen obraz fascynacji tymi niezwykłymi instalacjami.



Il. 39. Neon byłego warszawskiego kina Berlin, fot. Ilona Karwińska

W pierwszych ujęciach filmu Sofii Coppoli *Między słowami*<sup>293</sup> bohater jedzie samochodem przez Tokio. Ulice wypełnione są światłem reklamowych billboardów, ekrany produkują obrazy, które otaczają mieszkańców miasta i przechodniów. Eksplozja światła – w ten sposób Tokio wita Boba Harrisa (Bill Murray). Wyświetlacze zrealizowane z użyciem nowych technologii przykrywają wysoką architekturę miasta, tworząc świetlną przestrzeń, wypełnioną pulsowaniem obrazów.

Miejskie obrazy uwiodły wielu antropologów kultury i filozofów współczesności. W badaniach i opracowaniach na temat współczesnej świetlnej przestrzeni miasta zauważam ogromny nacisk na przekazy obrazowe właśnie. Dostrzegam tu niewielką, ale istotną lukę, jakby uwagi teoretyków umknęło zjawisko świetlne równie ważne i znaczące, a mianowicie – fenomen neonów. Mam na myśli przede wszystkim neony wykorzystujące nie obraz, ale

<sup>292</sup> Zob. np. ofertę sklepu <http://www.e-neony.com/index.php>.

<sup>293</sup> *Między słowami* (*Lost in Translation*), reż. S. Coppola, USA, 2003.

słowo lub znak. Słowo napisane światłem i rozświetlające miasto, pojawiające się (i emanujące) na granicy przestrzeni tekstu i obrazu.

Neony postrzegać można nie tylko jako instalacje reklamowe, ale i jako szczególne miejskie latarnie, wpisujące się w rozwój sztucznego oświetlenia. Z drugiej strony, są one również zanurzone w sferze ikonizacji przestrzeni miasta, zdominowanej obecnie przez medialne obrazy przedstawiające.

Ostatnie lata pokazują, iż oddziaływanie neonów, nawet tych zniszczonych i wygasłych, jakich wiele w Polsce, posiada wciąż dużą siłę. Konstrukcje szklanych rurek okazują się bardzo ważnymi elementami miejskiego pejzażu świetlnego; te stare mają rzesze miłośników i obrońców, a nowe wciąż są produkowane dla spełnienia funkcji reklamowych i informacyjnych. Zauroczona kolorowym, neonowym blaskiem, postanowiłam przyjrzeć się im bliżej i wnikliwiej opisać ich magnetyzm.

## 2. PEJZAŻ ŚWIETLNY

*Latarnie neonowe, światła magiczne – Oszłomienie i erotyka – Rzeczywistość i wyobrażenia*

Znów wkraczam w krąg światła jako czynnika decydującego o charakterze ważnego miejskiego zjawiska. W rozdziale „Wchodząc do kina” zastanawiałam się nad magią światłocieni ekranowych, przyciągających zmysłowe zainteresowanie kinem. Kino jako miejsce dla projekcji filmów z pomocą światła elektrycznego stało się możliwe dzięki rozwojowi światła sztucznego, przygotowującego techniczną bazę pod wiele urządzeń, korzystających z dobrodziejstw nowoczesnych wynalazków. Równocześnie obyczaj chodzenia do kina wpisuje się w szerszą kulturę miejskiego życia, opierającą się na wychodzeniu do miasta – na zakupy, do kawiarni, do teatru, do opery. Powstanie rytuałów społeczeństwa konsumpcyjnego jest nierozdzielnie związane z coraz większym rozświetlaniem miasta przy użyciu coraz to nowszych zdobyczy techniki oświetleniowej. Światło samo w sobie miało decydujący udział w uruchomieniu „szaleństwa widzialności”, w proliferacji obrazów różnego typu, które dzięki odpowiedniemu oświetleniu stawały się coraz bardziej widzialne.

Tokio, obok Londynu, Nowego Jorku i Berlina, jest jednym z najczęściej przywoływanych miast, w których obrazy elektroniczne i wirtualne stanowią istotny element miejskiego krajobrazu. Krajobrazu, który jako przestrzeń bytowania pojawił się wraz z urbanizacją, zmieniając środowisko życia i punkty odniesienia człowieka względem świata. Odtąd wszelkie nowe zjawiska, związane z modernistyczną kulturą miasta, będą rozgrywać się na tle i w kontekście nowego typu pejzażu.

Terminu „pejzaż miejski”, który zastępuje koncepcję „pejzażu romantycznego”, używa Benjamin dla określenia przestrzeni *flânerie*. Należy tu zaznaczyć za Heinzem Paetzoldem, iż termin „pejzaż” lub „krajobraz” powinien być rozumiany nie jako naturalna formacja składników przyrody ożywionej i nieożywionej, ale jako pewien twór kulturowy, zależny od świadomości działającego człowieka i tym samym odzwierciedlający jego charakter. Filozof tak określa krajobraz:

„Krajobraz jest produktem kulturowo zdeterminowanej podmiotowości<sup>294</sup>”.

---

<sup>294</sup> H. Paetzold, *Miasto jako labirynt...*, op. cit., s. 109.

Pejzaż, traktowany jak zjawisko kulturowe, stał się również kategorią filozoficzną, używaną dla analizy działań człowieka, zmierzających do metafizycznego lub estetycznego pojednania kultury z naturą. Opozycja ta i dążenie do jej zniesienia silnie uwydatniała się do XIX wieku, kiedy to do spotkania z krajobrazem dochodziło głównie w przestrzeni pozamiejskiej, gwarantującej metafizyczną scenerię i poczucie kontaktu z naturą. Jednak w XIX wieku doświadczenie to staje się udziałem pejzażu miejskiego, a w szczególności – pejzażu Paryża<sup>295</sup>, metropolii, w której rozkwitał nowy typ doznawania miasta, opartego na zmysłowości wszelkiego rodzaju.

Przesunięcie to jest niewątpliwie istotne; pejzaż miejski będzie przestrzenią znaczeniową nieco odmienną od pejzażu pozamiejskiego, przede wszystkim z uwagi na wszelkie zjawiska bądź byty będące symbolem uprzemysłowienia, cywilizacji maszyn i techniki, oddalającej się od natury. Chociaż, jak trafnie zauważa Kaia Lehari, w samym nazewnictwie miast i ich części w różnych językach odnajdujemy wiele słów, wiążących się etymologicznie z człowiekiem i jego ciałem, a więc z „naturalnością” *par excellence*. Doświadczenie, percypowanie otoczenia poprzez własne ciało badaczka – za Merleau – Ponty’em – traktuje jako „poziom zerowy przeżywania przestrzeni”<sup>296</sup>, gdyż wiąże się on z naturalnym, pierwotnym otoczeniem człowieka, które notabene okazało się determinujące dla powstania wielu powszechnie używanych metafor<sup>297</sup>.

Przywołana wyżej koncepcja przeżywania przestrzeni miejskiej pozwala zaryzykować stwierdzenie, iż dla doświadczenia pejzażu przesunięcie spoza miasta do miasta nie było przesunięciem bardzo rewolucyjnym. Jeśli uznamy, za Merleau – Pontym, iż u podstaw tego doświadczenia leży przeżycie ciała, a więc i zmysły, gdyż ciała dotyczą, doświadczenie pejzażu miejskiego będzie analogiczne dla doświadczenia pejzażu naturalnego. Szczególnie, gdy przypomnimy tu początkowe założenie Paetzolda, iż pejzaż zawsze jest zjawiskiem uwarunkowanym kulturowo. Niemniej jednak, dla analizy doznania kinematograficznego, które moim zdaniem jest podstawowym doznaniem współczesnego miasta, rodzaj pejzażu ma niewątpliwie znaczenie, gdyż będzie on warunkował sposób zaangażowania ciała i zmysłów w doznawanie krajobrazu i jego elementów. Krajobraz miejski, choć swym układem nieraz przypomina krajobraz naturalny, kształtowany jest z przede wszystkim za pomocą artefaktów stworzonych przez człowieka, posiłkującego się coraz to nowszymi technologiami. Przesunięcie z pejzażu naturalnego do pejzażu miejskiego łączyło się ze zmianą źródła

---

<sup>295</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>296</sup> K. Lehari, *Metaforyczny...*, op. cit., s. 69.

<sup>297</sup> *Ibidem*, s. 72.

światła, iluminującego miejskie przestrzenie. Oświetlenie i obrazy: dwa bardzo istotne aspekty miejskości, które zyskały na znaczeniu od epoki *modernité*, doświadczyły rewolucyjnych zmian z chwilą pojawienia się pierwszych sztucznych latarni. Pejzaż nocnego miasta aranżowany jest przez sztuczne oświetlenie od momentu jego wynalezienia.

Angielski termin *mediascape*, stworzony analogicznie do słów *landscape* i *cityscape*, dobrze oddaje charakter współczesnej przestrzeni miasta: krajobraz mediów. Architekci zrzeszeni w niemieckiej spółce ag4 ukuli innym termin – *mediatecture*, jako najbardziej adekwatny dla projektowanych przez grupę fasad medialnych, opartych na technologii diod LED<sup>298</sup>. Współczesne miasto to miasto obrazów medialnych – *media city*, zbudowane na doświadczeniach Paryża XIX wieku, Berlina lat 20., powojennych przedmieść oraz nowoczesnych telebimów<sup>299</sup>. Architektura coraz ściślej łączy się z technologiami displejów, co sprzyja hybrydyzacji i „rozpuszczaniu” dotychczas solidnej przestrzeni<sup>300</sup>. Budynki medialne, jak nazywa je Paul Virilio, stanowią raczej domy informacji niż zamieszkiwania<sup>301</sup>. Informacji w znaczeniu informatycznym, produkującej obrazy na podstawie kodów numerycznych. Dziewiętnastowieczne okna wystawowe i szyldy reklamowe odnajdujemy współcześnie w płaskich wyświetlaczach, szczelnie otulających ściany budynków i publiczną przestrzeń wokół ulic i placów. Modernistyczne „szaleństwo widzialności” jest nadal aktualne, wzbogacone o interaktywność i immersyjność obrazów nowoczesnych technologii. Przestrzeń budowana jest już nie z twardych materiałów, lecz ze światła – nie tylko oświetlającego, ale i rozświetlającego miasto.

Zaawansowane technologicznie ekrany zintegrowane z architekturą w swej najbardziej współczesnej odsłonie prowadzą do wytworzenia *przestrzeni augmentowanej* – wzbogaconej o multimedialne dane, które w tym wypadku pozostają w ścisłym związku z przestrzenią realną. Kategoria zaproponowana przez Lwa Manovicha odnosi się przede wszystkim do estetycznego aspektu odbioru przestrzeni, a autor doszukuje się jej prefiguracji już w pierwszych generacjach medialnych wyświetlaczy. *Augmented space* różni się jednak od wirtualnych obrazów iluzji i symulacji, jakie dominowały treści pierwszych displejów. Przestrzeń augmentowana jest

---

<sup>298</sup> Zob. ag4 *Mediafaçades*, Cologne–London–New York 2006.

<sup>299</sup> Zob. S. McQuire, *The politics of public space in the media city*,

<http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/viewArticle/1544/1459>.

<sup>300</sup> Zob. ibidem.

<sup>301</sup> Zob. P. Virilio, *Maszyna...*, op. cit., passim.



„fizyczną przestrzenią nasyconą dynamicznie zmieniającą się informacją, multimedialną w formie oraz kontekstową w przypadku każdego z użytkowników.”<sup>302</sup>

Znaki i ekrany wzbogacające przestrzeń najczęściej pojawiają się na obszarach rozrywkowych i handlowych miast, posiłkując się istniejącą architekturą i układem urbanistycznym dla wprowadzenia nowej sytuacji estetycznego odbioru miasta. Ekrany, obok urządzeń monitoringu i łączności komórkowej, uważa Manovich za główne media wzbogacania przestrzeni różnego typu informacjami. Ich związek z siecią systemów monitorujących i komunikacyjnych, z obecnością przeróżnych sensorów i nadajników (np. sygnału GPS) decyduje o aktualnych i kontekstowych treściach wyświetlaczy, zawsze związanych z konkretną przestrzenią i opartych na analizie danych. Tym samym przestrzeń augmentowana pokryta jest siecią zmiennych informacji, nałożonych na siatkę miejskiego pejzażu.

Filozof mediów doszukuje się korzeni tak ukształtowanej przestrzeni w nowoczesnych zjawiskach ekranowych; i głębiej, dociera do jej źródeł we właściwościach architektury, która nierzadko dostarczała „powierzchni informacji”<sup>303</sup>. Narracje budowli, cechy ekranu i naturalna tendencja do przyjmowania i sterowania wszelkiego rodzaju projekcjami zawsze czyniły architekturę podatną na obrazowe deformacje i poszerzanie rzeczywistości, które to tendencje wykorzystywane były na różne sposoby w historycznym rozwoju stylów i eksperymentów z animowaniem przestrzeni miejskiej. Wymieniając przeróżne typy obrazów, jakie pojawiają się w pejzażu miasta za sprawą wyświetlaczy, Manovich wspomina też o obrazach typograficznych, skupionych na kształcie tekstu; wskazuje na reklamy i szyldy sklepowe jako ornamenty zapowiadające nośniki wzbogacania przestrzeni w czasach najnowszych, które – dzięki zaawansowanym technologiom – pozwoliły wprowadzić informację dynamiczną<sup>304</sup>. Ów tekstualny aspekt rozszerzania i *augmentowania* przestrzeni będzie bardzo istotny dla moich dalszych rozważań na temat neonów, opartych na słowie i typograficznym *designie*.

Nadejście rzeczywistości *mediascape* i *mediatecture*, wpisujących się w krajobraz *elektropolis* – jak nazywa świetlne miasta postmodernistyczne Ewa Rewers<sup>305</sup> – przygotowywane było przez tysiąclecia istnienia miast. Początki urbanistyki są związane ze

---

<sup>302</sup> L. Manovich, *Poetyka wzbogaconej (augmentowanej) przestrzeni*, [w:] E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010, s. 609.

<sup>303</sup> Zob. ibidem, s. 633.

<sup>304</sup> Zob. ibidem, s. 610.

<sup>305</sup> Zob. E. Rewers, *Post-polis...*, op. cit.

specyficzną relacją światła, obrazów i projekcji, która to obecna jest w miejskim krajobrazie w różnych postaciach, by współcześnie wykorzystywać najnowsze technologie. Zasada świetlnej projekcji jest niezmienna: potrzeba źródła światła, promienia i ekranu. Ekranem zaś może stać się każda powierzchnia, której granice wytycza świetlna projekcja.<sup>306</sup> Ilustracją tej prostej i niezmiennej zasady jest obraz Hoppera *Pokoje nad morzem*, który przywoływałam już w rozdziale *Wchodząc do kina*. Przez otwarte drzwi do pokoju wnika światło słoneczne, tworząc na ścianie i podłodze geometryczny kształt rozświetlonego trapezu. Ekran słonecznego światła jest ekranem w swej istocie, dowodem na funkcjonowanie podstawowego mechanizmu projekcji, produkującego świetliste plamy na powierzchniach pozostających w cieniu. Obraz ten jest laboratorium najczystszej zasady projekcji, ukoronowaniem różnych form przedstawiania światła<sup>307</sup>. Promienie słońca są pierwotną formą projekcyjnego obrazu, z biegiem czasu w świetlne płaszczyzny wkroczą elementy obrazowe, odwracając uwagę od najbardziej podstawowej magii powstawania świetlnego ekranu.

Z tej magii korzystać będą wszystkie kolejne rozwiązania architektoniczne i urbanistyczne, wprowadzające świetlną projekcję do dyspozytywu miejskiej przestrzeni. Podstawą ich rozwoju będą „ekranowe” właściwości architektury, pozwalające na sterowanie i planowanie projekcji:

[...] W przestrzeni kształtowanej przez architekturę występują w różnym nasileniu i różnych konfiguracjach pewne cechy ekranu. Najogólniej mówiąc, pojawiają się i zazębiają ze sobą elementy sytuacji estetycznej odbioru architektury i odbioru dzieła audiowizualnego.<sup>308</sup>

Dokonując przeglądu wzajemnych relacji odbioru dzieł audiowizualnej i architektury na tle historii sztuki, Winskowski udowadnia Zbliżenie się sytuacji odbioru tych dwóch dziedzin sztuki. „Praktyki ekranowe” poprzedzające pierwsze doświadczenia *par excellence* kinematograficzne zasadzają się więc na odpowiednim modelowaniu projekcji światła na ekranowe płaszczyzny architektoniczne.

Ewa Rewers w cyklu artykułów oraz w klasycznej już książce o ontologii postmodernistycznego miasta rekonstruuje projekcyjne aspekty miejskiej architektury,

---

<sup>306</sup> Ibidem.

<sup>307</sup> Zob. M. P. Markowski, *Słońce...*, op. cit.

<sup>308</sup> P. Winskowski, *Architektura: przestrzeń projekcji i powierzchnia ekranu*, [w:] A. Gwóźdź, P. Zawojski (red.), *Wiek ekranów: przestrzenie kultury widzenia*, Kraków 2002., s. 477.

dopatrując się w niej istnienia i rozwoju dwóch podstawowych form powierzchni, umożliwiających zaistnienie obrazu przy udziale światła: lustra i ekranu<sup>309</sup>. Zaczyna się od lustra, kiedy to miasta powstają nad brzegami rzek, przeglądając się w wodnej tafli w jak w zwierciadle. Odbicie miasta tworzyło wizerunek statyczny, dumny obraz miasta przypatrującego się sobie samemu. Woda tworzyła „naturalny ekran”<sup>310</sup>, na którym zmiany zachodziły powoli, a obraz akcentował monumentalizm i trwałość miasta. Codziennie, od wschodu do zachodu słońca, lustro wody dopełniało istnienia miasta i jego obrazu, wzbogacając funkcjonalną sferę architektury o element wrażenia estetycznego i przyjemności obywateli<sup>311</sup>. Odbicie czyniło z przeglądającego się w nim Narcyza: zakochany w cudownym obrazie, odczuwał erotyczną fascynację tym nieznanym wizerunkiem, jaki jawił mu się na tafli rzeki. Tak też i miasta, nastawione na spektakl naturalnej projekcji, zachodzący w lustrze wody.

Naturalne lustra wody znajdują swoją kontynuację w modernistycznej architekturze szkła, konstruującej szklane elewacje o dużych powierzchniach, które jednak funkcjonują już dwójako: w dzień odbijają świat zewnętrzny na zasadzie lustra, wieczorem zaś, oświetlone od środka, działają na zasadzie latarni miejskiej. Lustrzane właściwości szklanej „skóry”<sup>312</sup> budynków skutkują skomplikowanymi konfiguracjami odbić: budynki przeglądają się w sobie nawzajem, wytwarzając wieloplanowe obrazy wzajemnych oddziaływań. Obraz miasta nie jest już statycznym odbiciem w zwierciadle wody, rozczłonkowuje się na wiele kawałków, a każdy z ekranów wyświetla inny obraz, wzbogacony o ruch i dynamikę przyspieszającego tempa życia w mieście:

Granica między rzeczywistą przestrzenią miejską i jej symulowanymi powtórzeniami tworzącymi przestrzeń iluzji rozpada się na szeregi ekranów, na których „wyświetla się” samo miasto.<sup>313</sup>

Kolejnym przekształceniem architektury miejskiej projekcji jest wprowadzenie technologicznie zaawansowanych telebimów, monitorów, wyświetlaczy LED. Wprowadzają one nowe powierzchnie obrazowe, których treści mogą być programowane niezależnie od

---

<sup>309</sup> Zob. E. Rewers, *Ekran miejski*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta...*, op. cit., s. 42-50;

Eadem, *Post-polis...*, op. cit.; Eadem, *Pożegnanie z ekranem miejskim: ku „nowej prostocie”*, [w:] A. Gwóźdź, P. Zawojski (red.), *Wiek ekranów...*, op. cit.

<sup>310</sup> P. Winskowski, *Architektura: przestrzeń projekcji...*, op. cit., s. 479.

<sup>311</sup> E. Rewers, *Ekran...*, op. cit., s. 42.

<sup>312</sup> Zob. Ch. Jencks, *Architektura i inne eseje*, Warszawa 1989; cyt. za E. Rewers, *Ekran...*, op. cit., s. 43.

<sup>313</sup> E. Rewers, *Ekran...*, op. cit., s. 46.

wyglądu miasta. Upodabiają przestrzeń publiczną do sali kinowej, dowodząc bliskiej relacji miasta i filmu – dwóch zjawisk kulturowych, które rozwijały się we wzajemnej relacji od przełomu wieków XIX i XX. Znany reżyser filmowy i miłośnik kultury miejskiej Wim Wenders przekonany był o ich ścisłym związku:

„Kino i miasta rosły i dojrzewały równocześnie.”<sup>314</sup>

Ich równoczesne wzrastanie i dojrzewanie skutkowało między innymi kształtowaniem przestrzeni miasta tak, by obecne w niej były parafilmowe ruchome obrazy, które mogły zaistnieć dzięki zdobyczom techniki.

Z punktu widzenia filozoficznego, obfitość tego typu obrazów, opartych na ontologii światła (czy to projekcyjnego, czy wideo, czy w najnowszej wersji emitowanego przez diody LED) podważa – wg Ewy Rewers – pewność co do materialnej konstytucji miejskiej przestrzeni:

„Obrazy świetlne najpierw, później elektroniczne, przewyższają materialność tak rozumianych obrazów. *L'image vaut plus que la chose* don elle est image – powtarzamy [...] w przekonaniu, że nie tyle znikanie rzeczy współtworzących materialną przestrzeń, w których wytwarzaniu uczestniczyliśmy i nadal uczestniczymy, ile malejące nimi zainteresowani wiąże się bezpośrednio z uwiedzeniem prędkością namnażania świetlnych obrazów.”<sup>315</sup>

Namnażanie przestrzeni akcentuje niematerialny aspekt światów wprowadzonych do rzeczywistości przez wyświetlane obrazy, jest doświadczeniem postmodernistycznego konsumenta obrazów wszelakich, oderwanych od „twardej” architektury. Na drugim biegunie aktywności „przestrzeniotwórczej” znajdujemy wytwarzanie – proces powolny, ale trwały, bo dający materialne produkty, związane z kontekstem społeczno – ekonomicznym miasta<sup>316</sup>. Co najistotniejsze dla podejmowanych przeze mnie rozważań o roli światła w budowaniu – a w konsekwencji w doznawaniu - miejskiej przestrzeni, światło właśnie bierze udział zarówno w jednej, jak i drugiej praktyce.<sup>317</sup>

<sup>314</sup> W. Wenders, *Pejzaż miejski*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Antologia*, Warszawa 2002, s. 349.

<sup>315</sup> E. Rewers, *Post-polis...*, op. cit., s. 102-103.

<sup>316</sup> Zob. ibidem, s. 103-104.

<sup>317</sup> Zob. ibidem, s. 107.

Paradoksalnie, najnowsze displeje, mimo namnażania przestrzeni światłem obrazu, przykrywają, zasłaniają materialne miasto. To obrazy i światła wysuwają się na pierwszy plan, atakując przechodnia, który naturalną kolejną rzeczy postrzega je przede wszystkim, nie zawsze dostrzegając przykrytą ekranami architekturę. Jak w piosence zespołu Kraftwerk, po zapadnięciu zmroku *elektropolis* zbudowane jest ze światła, formujących przestrzeń i wzbogacających ją o obrazy i słowa. *Mediascape* jest formą *lightscape* – krajobrazu światła, które w mieście współczesnym zdaje się konstytutywnym składnikiem przestrzeni.

Przy próbie syntezy dziejów wykorzystywania światła w odniesieniu do projektowania urbanistycznego wprowadzenie światła elektrycznego, które odtąd zastąpi światło słoneczne w kształtowaniu przestrzeni, jawi się przełomowym momentem dla dotychczasowej, metafizycznej ontologii światła. Następnie rola oświetleniowa zostanie stopniowo wyparta przez zadanie wytwarzania przestrzeni, by wreszcie rozpuścić się w wirtualnych światach przestrzeni multiplikowanej przez światło w funkcji „namnażania”:

„związek między światłem, ruchem i prędkością destabilizuje przestrzeń miejską i podważa ontologię architektury opartą na pojęciu stabilności i trwałości.”<sup>318</sup>

Sposób funkcjonowania neonów kwestionuje ten osiowy układ zmian roli sztucznego światła w mieście. Wykorzystując magiczny efekt niematerialnych bytów świetlnych, wzbogacając przestrzeń o *światłopisane* treści, odnoszące się do konkretnej przestrzeni, neony są równocześnie dotykalnymi, szklanymi konstrukcjami. Materialna „podstawa bytowa” warunkuje ich działanie, a kształt konstrukcji odpowiada formie generowanego obrazu świetlnego. Neony nie „namnażają” więc przestrzeni w rozumieniu jej multiplikacji przez światło. Solidna instalacja, podłączona do źródła elektryczności, jest podstawą zaistnienia świetlnego znaku. Neony wydają mi się boczną odnogą ewolucji miejskiego oświetlenia, nie są jedynie latarniami emitującymi nieprzedstawiające światło, ale i nie można ich zaklasyfikować jako jednej z form świetlnych obrazów przedstawiających, wywodzących się z „prekinowych” praktyk.

Pamiętajmy, że zmysłowa i „sensacyjna” aura nowoczesnego miasta, w którym rozwija się nocne życie, związana jest z upowszechnieniem sztucznego oświetlenia, które umożliwiło następnie tworzenie świetlnych szyldów reklamowych, a potem i obrazów malowanych światłem. Ulice wieczornych przechadzek, zakupów, teatrów, kin i hal

---

<sup>318</sup> Ibidem, s. 107.

widowiskowych z biegiem czasu coraz mocniej jaśniały w modernistycznym pejzażu. Odpowiednia ekspozycja przedmiotów na sprzedaż, uzależniona m. in. od ich właściwego oświetlenia, miała wpływ na postępujące „utowarowienie” przestrzeni, w której towary powoli zajmowały miejsce dzieł sztuki<sup>319</sup>. Wczesny *visual merchandising* zakorzeniony był w tradycji estetycznej „sztuki wysokiej”, w obrębie której przede wszystkim malarstwo i architektura od stuleci kształtowały kanony reprezentacji przy użyciu odpowiednich technik luministycznych. Prezentacja towarów korzystała z osiągnięć teorii malarzy i architektów, posiłkując się nowym narzędziem, jakim były sztuczne lampy, oświetlające wystawy sklepowe.

Historia miejskich latarni warta jest więc przypomnienia. Przemieniły one życie w przestrzeni urbanistycznej na podobieństwo spektakli latarni magicznych. Od XVIII stulecia (epoka zwana też Oświeceniem, czy to przypadek?) trwał proces tworzenia miejskich systemów sztucznego oświetlenia na dużą skalę.<sup>320</sup> Wiek XIX to okres, w którym na ulicach europejskich miast staje się coraz jaśniej. Latarnie olejowe zostają zastąpione przez oświetlenie gazowe, wprowadzane od 1809 roku (Londyn) na coraz większą skalę. W *Pasażach* Walter Benjamin podaje informacje, iż 5 000 latarni gazowych pojawiło się w Paryżu w roku 1814, a w latach 20. ten typ oświetlenia stał się dominujący w mieście.<sup>321</sup> Wyznaczające charakter miasta pasaże stały się głównym przybytkiem gazowego oświetlenia<sup>322</sup>. Luksus i splendor towarów jawił się flâneurom i klientom pasaży w migotliwych płomieniach gazowych latarni. W roku 1857 natomiast pierwsze lampy elektryczne zostają zamontowane na ulicach otaczających Luwr<sup>323</sup>.

Nowe formy oświetlenia witane są z entuzjazmem i zachwytem, ustępującym jednak szybko kolejnym wynalazkom. Lampy olejowe były jedynie świetlnymi punktami na ulicy, pozwalały na lepszą orientację w ciemnej przestrzeni. W Paryżu były również emblematem władzy – nosili je przedstawiciele policji i służb porządkowych. Latarnie gazowe rozszerzyły zasięg i wzmocniły siłę światła, a odkrycie dobroci energii elektrycznej wprowadziły w miejski krajobraz czyste światło o niespotykanej dotąd sile, przydając mu funkcję oświetlającą i eksponującą otoczenie.<sup>324</sup>

---

<sup>319</sup> Zob. m. in. M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm, Antologia przekładów*, Kraków 1998, s. 299-322.

<sup>320</sup> Zob. E. Rewers, *Post-polis...*, op. cit., s. 114.

<sup>321</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 617.

<sup>322</sup> Zob. W. Benjamin, *Paryż...*, op. cit., s. 318.

<sup>323</sup> W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 614.

<sup>324</sup> Por. W. Schivelbusch, *La nuit désenchantée*, Paris 1993, s. 71-110.

Miasto oświetlone zmienia swój charakter, mieszkańcy wieczorami zaczynają przebywać poza domem, kwitnie życie kawiarniane i kulturalne<sup>325</sup>. Latarnie przyciągają do sklepów, oświetlając szyldy reklamowe. Paryż staje się miastem emanującym światłem, nazywanym od tego momentu *Ville Lumière*. Kilka lat przed końcem XIX wieku określenie to okazuje się metaforyczne, kiedy to pochodzący z Lyonu Louis i August Lumière prezentują w Grand Café kinematograf, oferujący widzom nowy typ świetlnego przedstawienia.

Świetlna stolica XIX wieku rozbłyskuje wciąż nowymi formami oświetlenia. W 1899 roku na balkonie kamienicy na Place de l'Opéra pojawia się pierwsza w mieście (a kolejna po Nowym Jorku i Londynie) reklama elektryczna: litera „K”, promująca firmę Kodak. Trzydzieści lat później, w 1912 roku, to w Paryżu właśnie uruchomiona zostaje pierwsza na świecie reklama neonowa – szyld zakładu fryzjerskiego na Boulevard Montmartre.<sup>326</sup> Techniczną konstrukcję neonów, złożonych ze szklanych rurek wypełnionych neonem, argonem lub innymi gazami, opracowywał inżynier chemik Georges Claude. W 1910 założył firmę Claude Lumière, która zajmowała się produkcją neonowych znaków reklamowych. Po odkryciu neonu w 1898 roku przez Williama Ramsey'ego i M. W. Traversa, wcześniejsze doświadczenia Heinricha Geisslera pozwoliły Claude'owi stworzyć mechanizm lampy neonowej. Swój wynalazek inżynier opatentował w 1915 roku.<sup>327</sup>

Neony bardzo szybko rozprzestrzeniły się w Europie i Ameryce. W latach 20. i 30. XX wieku na mapie świata miasta roziskrzyły się zimnym światłem. Niektóre – Nowy Jork, Chicago, Berlin – stały się jaśniejsze niż Paryż. Neony promieniowały na cały glob, przeszczepiane na grunty kultur egzotycznych. W filmowej Casablance Café Américain Ricka wita gości neonowym szyldem nad wejściem. Jednak to właśnie *Ville Lumière* kształtowała dyspozytyw odbioru neonowych znaków, formowała typ spojrzenia, zafascynowanego kolorowym światłem reklam. W pismach antropologów rozświetlona przestrzeń Paryża stała się symbolem nowoczesnego obszaru miejskiego życia.

Konsekwentne rozjaśnianie przestrzeni miejskiej podniosło widoczność i widzialność miasta. Oświetlenie elektryczne dało mieszkańcom Paryża *lumière éblouissante*<sup>328</sup> – światło olśniewające, dostarczające wizualnego szoku. Oszołomienie blaskiem, dynamiką i siłą miejskich iluminacji stało się składową „sensacyjności” miasta, drażniąc zmysł wzroku i pobudzając do intensywnej eksploracji atrakcyjnego wizualnie obszaru. W miarę rozwoju

---

<sup>325</sup> Zob. ibidem, s. 111-122.

<sup>326</sup> Zob. H. Urbach, *Dark lights, contagious space*, [w:] I. Borden, J. Rendell (ed.), *InterSections: Architectural Histories and Critical Theories*, London 2000, s. 150-151.

<sup>327</sup> Zob. <http://inventors.about.com/od/qstartinventions/a/neon.htm>.

<sup>328</sup> Zob. H. Urbach, *Dark lights...*, op. cit., s. 150.

technologii metropolia mieniła się wieloma barwami o różnym natężeniu. Urbach cytuje opisy paryskich iluminacji, w których miasto iskrzy się na podobieństwo ognia i fajerwerku. Percepcja w stanie rozproszenia, nastawiona na emocjonalny szok, opisana przez Benjamin<sup>329</sup>, wywodzi się z oślepienia sztucznym światłem, intensywnym i atakującym mieszkańca dwudziestowiecznego Paryża. Jak śpiewał polski punkowy zespół KSU w piosence *Na krawędzi snu*, „Światło neonów zabija taniec cieni”.<sup>330</sup>



Il. 40. René Magritte, *Imperium światła II* (*L'Empire des Lumières*), 1954, olej na płótnie, 79 x 99 cm

Przyglądając się miejskiemu krajobrazowi *éblouissement*, tak odległemu – wydawałoby się – od widoków pejzażu naturalnego, przypominam sobie znany cykl obrazów René Magritte’a *Imperium światła*. Na płótnie oznaczony numerem II rozpoznaję zespół kilku domów, ujętych frontalnie z perspektywy drugiej strony ulicy. Są one namalowane w typowym dla Magritte’a stylu przerysowanego realizmu, ze spłyconą głębią przestrzenną;

<sup>329</sup> Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, op. cit., s. 236.

<sup>330</sup> M. Augustyn, *Na krawędzi snu*. Piosenka pochodzi z albumu *Pod prąd*, 1988.



podobnie wyglądają hiperrealistyczne miejskie pejzaże Hoppera. W kilku oknach palą się światła, elewacja budynków jest zaciéniona, a przed kamieniczką stoi zapalona latarnia uliczna. Takie *mise-en-scène* wskazuje na nocną porę w świecie obrazu, tymczasem...ponad dachami domów niebo jest jasne, widoczne są na nim białe chmury. W czasoprzestrzeni wizji Magritte'a noc i dzień egzystują symultanicznie. To samo wyobrażenie odnajdujemy na innych obrazach cyklu; każdy widok domu przedstawia budynek w cieniu, z zapaloną latarnią, pod jasnym, dziennym niebem. Artysta reprezentuje surrealistyczny nurt zniekształceń widzenia, który wyzwolił malarstwo z konieczności mimetycznego odwzorowania rzeczywistości. Przedmioty na obrazach są realistyczne, rozpoznawalne, jednakże ich kombinacje, sytuacje tworzone w przestrzeni płótna w rzeczywistości nie mają racji bytu. „Gra rzeczywistości, wyobraźni i wykreowanego obrazu *jest* w oczach Magritte'a rzeczywistością obrazu.”<sup>331</sup>

W tej rzeczywistości obrazu ciemność i jasność występują razem, a sztuczne światło latarni nie zastępuje, lecz współlistnieje z naturalnym światłem słonecznym. Mimo statyki kompozycji, obrazy z cyklu *Imperium światel* są dynamiczne w odbiorze: w zależności od tego, jak widz przesuwają wzrok, badając przestrzeń obrazu, zmienia się jego odczucie, a spójność postrzegania zostaje rozbita. Realistyczny widok krajobrazu okazuje się nie do ogarnięcia jednym spojrzeniem, zmysł rzeczywistości nie godzi się na jednoczesny dzień i noc w pozornie realistycznym ujęciu. Wzrok odbiorcy porusza się po płaszczyźnie płótna, wydzielając w nim dwie części: dolną - nocny widok uliczki oraz górną - spojrzenie na niebo w słońcu. Obraz jest niepokojący, niejednoznaczny, nie pozwala na zaklasyfikowanie go do typowych, pocztówkowych widoków. Pejzaż miejski wpisany jest w pejzaż naturalny *par excellence* – niebieskie niebo jako znak dnia, stanowiącego przecież naturalne oświetlenie miasta.

Obraz Magritte'a przypomina nowoczesnemu odbiorcy, że imperium światel to nie tylko nocna feeria elektrycznych latarni, rozświetlonych okien i głębokich cieni, jakie otulają przestrzeń miasta, do których nie dociera snop sztucznego światła. Do tego cesarstwa wciąż należy światło słoneczne, które odwiecznie zapewnia widoczność i widzialność pejzażu za dnia. Hybrydyczna wizja Magritte'a skłania mnie ku refleksji, iż pejzaż miejski zawsze będzie nadbudowany nad pejzażem naturalnym, a więc i jego doznawanie nigdy do końca nie oddzieli się od podstawowego układu odniesienia ludzkiego ciała do otoczenia, o jakim pisała Kaia Lehari.

---

<sup>331</sup> R. G. Renner, *Edward Hopper...*, op. cit., s. 92.

Obraz Magritte'a dowodzi jednak również, iż pejzaż sztucznie oświetlony jest bardziej pociągający i tajemniczy. Kiedy przyglądam się płótnom *Imperium światel*, mój wzrok w pierwszej kolejności zatrzymuje się na wibrującej jasności latarni, szukam granic kręgu sztucznego światła. Następnie próbuję przeniknąć ciemniejsze partie obrazu, szukając detali elewacji, by natrafić na jasne plamy okien, rozjaśniających domy od środka. Dopiero na koniec mój wzrok przenosi się na dość jednolite niebo. Pastelowe w kolorystyce, jest ono zdecydowanie różne od wyraźnie skonstrastowanych światłocieniem dolnych partii obrazu, a jednak nie od razu zauważam niespójność widoku, wciąż pod urokiem silnych wrażeń świetlnych, jakie daje latarnia. Dopiero po chwili dochodzi do mnie, że to niebo przecież zupełnie nie pasuje do nocnego pejzażu. Albo może przeciwnie...to nocny widok nie pasuje do jasnego nieba?

Wśród dzieł Magritte'a znajduję też i inny obraz, który równie przewrotnie konfrontuje widza z jednoczesnym trwaniem dnia i nocy w obrębie przestrzeni obrazu : *Salon boga* (1948). Odwrotnie niż w cyklu *Imperium światel* pod nocnym, prawie czarnym niebem, rozświetlonym pojedyncze gwiazdy i rogalik księżycy, rozpościera się słoneczny pejzaż, którego świetlistość podkreśla maniera pointylistycznego malowania *à la* Auguste Renoir. Czerń nieba wyraźnie odcina się od pastelowej kolorystyki pejzażu; niepokoi, burzy ciepły nastrój krajobrazu. Zderzenie jest nieracjonalne, zaskakujące, nie pozwala na spójny odbiór kompozycji. Krajobraz przypomina mi filmowy plan nocny, oświetlony reflektorami: najwyraźniej moje spojrzenie na dzieło Magritte'a zostaje przefiltrowane przed dotychczasowe wizualne doświadczenia i widok nocnego nieba sprawia, iż oczekuję obecności sztucznego oświetlenia, które napelni kompozycję jasnością. Z racjonalnego punktu widzenia jest to jedyne wytłumaczenie kontrastu między ciemną a jasną połową obrazu; ale świat Magritte'a nie jest światem racjonalnym, a dziwne połączenie dwóch realnych obiektów dowodzi jego surrealistycznych implikacji.



Il. 41. René Magritte, *Salon Boga (Salon de Dieu)*, 1948, olej na płótnie, 72 x 64 cm

W *Salonie boga* nie występuje światło sztuczne, a jednak myśl o nim pojawia się podczas oglądania obrazu. Tak jak pejzaż naturalny stanowił tło dla kształtowania się nowych postaw odbioru względem pejzażu miejskiego, tak teraz pejzaż miejski staje się kontekstem kontemplacji pejzażu naturalnego. Różne rodzaje światel pozostają we wzajemnym związku, przesądzają o ciągłości i relacjach między krajobrazem naturalnym a sztucznym, między naturą a miastem. *Éblouissement* jest być może echem słonecznych iluminacji, które od początków budowania miast były elementem doświadczania ich architektury i przestrzeni. Antyczne świątynie, konstruowane w odniesieniu do linii ekliptyki, czy średniowieczne witraże, przekształcające promienie wschodzącego słońca w kolorową feerię boskiego *lumen*, współcześnie ustąpiły miejsca kolorowym i dynamicznym światłom szyldów elektrycznych, neonów i wyświetlaczy LED. Spektakl światła słonecznego spowszedniał, od czasów zapalenia pierwszej miejskiej latarni widowiskowość świetlnych doznań związana jest z porą wieczorną i nocną.

Iluminacja na szeroką skalę likwiduje nocny mrok, ulice lśnią latarniami i reklamami na podobieństwo pozłacanej makijażem kobiety czasów nowoczesnych, opisywanej przez Baudelaire'a.<sup>332</sup> Zresztą, w tekstach kultury popularnej miasto bywa kobietą. „*She*” mówi o

<sup>332</sup> Zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, Gdańsk 1998, s. 41-46.

swoim mieście Central City Denny Colt, czyli Duch Miasta (*The Spirit*, wyk. Gabriel Macht) w filmie Franka Millera z 2008 roku.<sup>333</sup> Bohater wypowiada się o *niej* – swoim mieście – pieszczotliwie, z czułością, przypisuje *jej* typowe kobiece cechy: opiekuńczość, troskę, piękno, atrakcyjność. W filozofii kultury miasta nowoczesnego odnajdujemy figurę uwodziciela<sup>334</sup>, najczęściej mężczyzny, duchowo spokrewnionego z postacią Don Juana. Uwodziciel realizuje założenia *estetycznego* życia, podporządkowanego przeżyciom estetycznym właściwym dla odbioru dzieła sztuki. Don Juan jest jednym z wcieleń człowieka nowoczesnego, obok Baudelaire'owskiego dandysa i flanera. Podobnie jak oni, skupia się na chwilowych wrażeniach, pozwala nieść się z nurtem sensacji tłumu, przygląda się innym dziełom-postaciom-towarom. A wszystko to w poszukiwaniu erotycznej gry uwodzenia:

„Życie Don Juana wydaje się przejrzyste, osnute jest bowiem na jednej podstawowej zasadzie, wyznaczającej kierunek wszelkich innych podejmowanych działań, dążeń i pragnień: pogoń za tym, co sprawia przyjemność. To, co przyjemne zawiera się w krótkotrwałych, przelotnych fascynacjach wywoływanych i rozbudzanych przez wrażenia zmysłowe, sympatie i miłości znajdujące sensualne dopełnienie w przyświecającej uwodzicielowi dewizie: zdobywaj i porzucaj. Tę zasadę, z uwagi na podejmowane dalej rozważanie dotyczące figury dandysa i *flâneura* należy wyrazić inaczej, jeżeli przyjąć, że również uwodziciel, wpisując się w model jednostki nowoczesnej, realizuje zasadę przypisywaną *flâneurowi*, a mianowicie **postrzegaj i bądź postrzegany**.”<sup>335</sup>

Uwodziciel zwraca na siebie uwagę, by *być postrzeganym*. Swoje gesty i działania podporządkowuje swemu wizerunkowi, który pomoże mu w praktykowaniu *uwodzicielstwa* jako specyficznego sposobu na estetyczne przeżywanie ulotnej i nietrwałej, dynamicznej rzeczywistości epoki *modernité*. Jego doznawanie świata opiera się na zmysłowości, jest więc Don Juan praktykiem *aisthesis* jako doznania analogicznego do przeżywania sztuki. Ornamentami jego życia są też kobiety, które zdobywa, a raczej kolekcjonuje, tak jak kolekcjonuje wrażenia, widoki, towary.

Rozświetlona przestrzeń *Ville Lumière* również opisywana jest jako pociągająca i uwodząca, obiecuje ekstatyczne doznania *éblouissement*. To miasto jest kobietą, uwodzącą i

---

<sup>333</sup> *Spirit – Duch Miasta (The Spirit)*, reż. F. Miller, USA 2008. Pierwowzór komiksowy: *The Spirit* autorstwa Willa Eisnera, publikowany w latach 40. XX wieku.

<sup>334</sup> Zob. B. Frydryczak, *Świat jako...*, op. cit., s. 51-65.

<sup>335</sup> Ibidem, s. 54.

czekającą na uwiedzenie, idealną personifikacją ulotności i efemeryczności świata fragmentu, powierzchni i „sensacji”. Urbach w eseju poświęconemu Paryżowi przypomina o kulturowo zakorzenionym skojarzeniu elektryczności z dwuznaczną seksualnością kobiety. Elektryczność jawiła się jako

„niebezpieczna bogini – bolesna dla tych, którzy jej się boją, a łaskawa dla tych, którzy oddają jej honor.”<sup>336</sup>

O kobiecości paryskich iluminacji z jednej strony świadczyło ich podniecające oddziaływanie na zmysły i wzbudzanie pragnienia (towarów, usług, zanurzenia w świetle...), z drugiej zaś sztuczność i potencjalna zdradliwość. Światłne znaki zasłaniały architekturę, zwodziły co do form i kształtów w przestrzeni, rozbudzały pragnienia, obiecywały ich spełnienie. Neony idealnie współgrały z erotycznym aspektem nowoczesnego życia, w którym oświetlona ulica stała się też obszarem potencjalnych spotkań. *Postrzeganie i bycie postrzeganym* jako naczelna zasada miejskiej egzystencji niosła prawdopodobieństwo nieoczekiwanego flirtu, a modni mężczyźni i starannie umalowane i przyozdobione biżuterią kobiety nastawieni byli na zainteresowanie sobą płci przeciwnej. Ulice Paryża stały się sceną flirtu i przygód erotycznych, co zostało odnotowane i w poezji Baudelaire’a, i w refleksjach Benjamina<sup>337</sup>. *Estetyzacja* życia nowoczesnego<sup>338</sup> związana jest perwersyjnie z jego *erotyzacją*, jaką pobudza miasto skąpane w blasku sztucznego oświetlenia. Wśród innych latarni neony, niczym kobiety, czarują kolorami i kształtami, zwodzą niematerialnością świetlnych efektów, pozostając równocześnie tak blisko świata rzeczy, usług i pieniędzy, do których najczęściej odsyłają.

Elektryczność – uwodzicielka przypomniana zostaje przy okazji komentarza do dzieła Mana Raya *Miasto (La Ville, 1931)*. Wykonany autorską techniką („rayograph”) fotogram w skondensowany sposób przedstawia też inne aspekty neonizacji miasta. Światłne napisy są zawieszone w ciemnej przestrzeni, a jedynym znakiem ich przynależności do określonej lokalizacji jest zarys Wieży Eiffła. Symbol Paryża otulony jest również neonowym blaskiem, Ray fotografował instalację Fernanda Jacopozziego z 1925 roku – wysoki na 600 stóp neon

---

<sup>336</sup> H. Urbach, *Dak lights...*, op. cit., s. 151.

<sup>337</sup> Zob. B. Brzozowska, *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje*, Łódź 2009, s. 153 i n.

<sup>338</sup> Zob. M. Featherstone, *Postmodernizm...*, op. cit., passim.



reklamowy marki Citroën<sup>339</sup>, który pierwszy raz został użyty do przygotowania „publicznego spektaklu”<sup>340</sup>. Kompozycja Raya ukazuje neony oderwane od architektury, dryfujące na czarnym tle nocnego nieba; kontrasty światłocieniowe zostały wzmocnione przez wyzyskanie efektu negatywowego. Nakładające się na siebie ujęcia różnych szyldów dodają głębi przestrzennej przedstawieniu. Zapisane światłem słowa przenikają się, tworząc swoją własną narrację, niezwiązaną z topografią miejsc i przedmiotów, do których się odnoszą.



Il. 42. Man Ray, *Miasto (La Ville)*, 1931, „rayografia”

<sup>339</sup> Zob. N. Viot, *Les aventuriers de l'énergie: les 1100 plus belles histoires de l'électricité*, Boulogne-Billancourt 2004, s. 123.

<sup>340</sup> Zob. H. Urbach, *Dark lights...*, op. cit., s. 151-152.

Zbliżone wrażenie wywołuje teledysk do piosenki *Neon Lights* zespołu Kraftwerk z 1978 roku. Wycięte z kontekstu neony przesuwają się na ciemnym tle lub są nakładane na przedstawienie muzyków; wielość świecących znaków tworzy feerię barw i czcionek. Ruchome obrazy neonów współgrają z rytmem elektronicznej muzyki, natłok świetlnych wrażeń wraz z monotonią melodii wywołują rodzaj transu, przepełnionego nasyconymi barwami. Neony wypisują w płaskim tle przeróżne słowa, przenikając się nawzajem i ustępując kolejnym ujęciom. Zarówno film, jak i krótki tekst piosenki – cytowany jako motto niniejszego rozdziału – jednoznacznie umieszczają neony w polu światła, czyniąc je ich główną substancją, która zarazem buduje nowe miasto po zapadnięciu zmroku. Powtarzalność czterowersowego refrenu składa się na efekt transu, karmiącego się blaskiem iluminacji. Co wieczór, kiedy to przestrzeń miasta zamienia się w architekturę światła.

Reklamy elektryczne i neonowe wzmacniają oszołomienie lśniącym uniwersum. Podsycając instynkt konsumpcji, tak ważny dla rozwijającej się gospodarki towarowej, wzbudzają pożądanie i fascynację. Światło neonów okazuje się nie zimnym, lecz gorącym i wręcz dotykalnym dla skąpanych w nim przechodniów:

„Paryski dyskurs na temat *publicités lumineuses* wyobraził i stworzył, jako wyrażenie publicznego strachu, nowy typ urbanistycznej wzniosłości: absolutną iluminację, totalne światło, które równocześnie terroryzowało i ożywiało. Dyskursywny czar znaków, ich erotyczna i uspokajająca obietnica *éblouissement* czy oszołomienia (ang. *bedazzlement*), stał się bardziej dotykalny w miarę jak znaki przechodziły okres szybkiego rozwoju technologicznego, szybko zdobywając nowe kolory, formy, a nawet techniki animacyjne. Migoczące, pulsujące, rytmicznie gasnące, wciąż przyciągające uwagę widza – reklamowe światła były ciągle reprodukowane, aby powtarzać nieuniknioną natychmiastowość szoku.”<sup>341</sup>

Urbach wskazuje, iż stosunek do neonów nie był obojętny. Dotykalność świetlnych znaków, wyobrażona poprzez ich nieodparty czar i związek z rzeczywistymi, reklamowanymi zjawiskami, jest również przez przechodniów doświadczana jako obecność koloru i

---

<sup>341</sup> H. Urbach, *Dark lights...*, op. cit., s. 155. Urbach sytuuje erotyczną atrakcyjność świetlnych reklam w kontekście przekonania o kobiecej – uwodzącej i oszukującej – naturze elektryczności, jakie odnaleźć można w komentarzach, dotyczących paryskich iluminacji początku XX wieku.

zmiennych rytmów w przestrzeni. Światło neonowe jest bardzo dobrze widocznie w deszczu i we mgle, dzięki czemu jego siła działania jest zawsze intensywna.

Pewne wyobrażenie szczytu neonizacji lat dwudziestych ukazują końcowe sekwencje słynnego filmu Waltera Ruttmanna *Berlin, symfonia wielkiego miasta* z 1927 roku<sup>342</sup>. W epokowym dokumencie rytmu życia metropolii, zdjęcia zapalających się neonów sąsiadują z ujęciami ulicznego tłumu, sal koncertowych, teatrów czy dancingów. W kadrze pojawiają się neony kin, restauracji i hoteli, jednoznacznie wskazujące na rozkwit nocnego życia, którego tempo nie ustępuje bardzo dynamicznemu ruchowi miasta za dnia, portretowanego sugestywnie od pierwszych ujęć pędzącego pociągu, który kończy bieg na stacji Berlin. Skojarzenie neonów z szybkością życia podkreśla ich nowoczesność i udział w zmieniających się obyczajach. Kadry przedstawiające sklepowe wystawy przypominają o rozwijającym się rytuale zakupów. W dziele Ruttmanna nie brak też skojarzeń erotycznych: oglądamy aktorki przebierające się w teatralnej garderobie, możemy wnioskować o ich poufalitych relacjach – dziewczyny śmieją się, przytulają. W klubach widzimy tańczące pary, kobiety i mężczyzn poruszających się blisko siebie w zmysłowym kodzie tanecznych kroków. Cieleśność jest w wieczornym życiu Berlina bardzo istotna, podkreślają to również zdjęcia wystaw sklepów odzieżowych, dokumentujące obowiązującą modę. Przetykanie obrazów nocnego życia ujęciami rozświetlonych neonów dowodzi ścisłego związku między nową formą miejskiego oświetlenia i reklamy a zmysłowym czarem rozrywek i zabaw, jakie oferowała metropolia. Blask neonów w Berlinie jawi się jako oświetlenie dla nowych, sensorycznych doznań, przeżywanych w tłumie uczestników nowych form spędzania czasu. Podobnie jak w kinie, neonowe doznanie oscyluje między tłumem a indywidualnością, będąc zarazem jednym z przeżyć wspólnych społeczności miasta oraz intymnym uwiedzeniem światłami wielkiego miasta.

Osobiste wrażenia, związane z neonową iluminacją, opisuje Marshall Berman w eseju o „znakach” (bo tak autor nazywa reklamy obrazowe i tekstowe) znajdujących się na nowojorskim Times Square. Jedno z najslawniejszych miejsc na ziemi, wypełnionych świetlnymi znakami, ma też wymiar prywatny, inny dla każdego z przechodniów, ogarniętych kręgiem *lumière éblouissante*. Pisarz zwraca uwagę na różnorodność oświetlenia, wśród wielu rozwiązań technicznych wymienia też neony. Nazwa „neony” potocznie przyjęła się do określenia różnych form świetlnej reklamy, nie tylko tej opartej na wykorzystaniu szklanych rurek wypełnionych świecącym gazem.

---

<sup>342</sup> *Berlin, symfonia wielkiego miasta (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt)*, reż. W. Ruttmann, Niemcy 1927.



Berman przypomina kilka najsłynniejszych nowojorskich reklam, które wywierały ogromne wrażenie na przechodniach:

„Znaki towarzyszyły *Times Square* od samego początku i przez cały ten czas były projektowane i aranżowane w taki sposób, by górować nad ludźmi stojącymi na ziemi. Znaki te zwykło się nazywać «wielkimi widowiskami» (*a spectacular*).”<sup>343</sup>

Widowiskowość znaków przenosiła się też i na ich widza, oświetlając go różnymi kolorami w zależności od miejsca, gdzie się znajdował. Spektakularność Times Square angażowała widza cieleśnie, mógł obserwować na swojej skórze zmieniające się odbłaski światła wielkich znaków. W ten sposób świadczyły o bliskości przechodniowi, pozornie ulotne i niematerialne światło pozwalało na pewną subiektywizację publicznej sfery miasta. Neony były punktami orientacyjnymi w przestrzeni placu, na wiele lat zapadały w pamięć jako odnośniki położenia sklepów czy lokali<sup>344</sup>. Mimo swej wielkości i widowiskowości, paradoksalnie pozwalały przechodniowi poczuć się „jak u siebie”, tworząc wspólne wszystkim uczestnikom ówczesnej kultury nagromadzenie znaków:

„Dopasowanie się do owego przepełnienia na *Times Square* było od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku jednym z podstawowych sposobów, aby poczuć się w Nowym Jorku jak u siebie. Wśród znaków placu nawet najwięksi nieszczęśnicy mogą się poczuć jak w domu.”<sup>345</sup>

Specyficzne działanie świetlnych reklam, rozpuszczających solidną wcześniej – bo opartą na „twardej” architekturze – publiczną przestrzeń miast, od końca XIX wieku staje się doświadczeniem wspólnym dla mieszkańców Ameryki i Europy. Światła wielkiego miasta – Paryża, Berlina, Nowego Jorku i innych – rzucały odbłaski również na mniejsze miejscowości.

Wspomnienia Bermana przenika nostalgia. Píše on wprost o szczególnym romantycznym stosunku ludzi do neonów na Times Square, mieszającym przestrzeń realną z

---

<sup>343</sup> M. Berman, *Plomienie domowego ogniska. Znaki na Times Square*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje...*, op. cit., s. 383.

<sup>344</sup> Zob. ibidem, s. 384.

<sup>345</sup> Ibidem, s. 386-387.

wyobrazonymi obrazami, inspirowanymi świetlnymi znakami<sup>346</sup>. Dynamika neonów, ich wielość, a równocześnie przyzwyczajenie i przywiązanie przechodniów do reklam skutkowało hybrydyzacją elementów rzeczywistych i fantastycznych placu, co można uznać za antycypację oddziaływania późniejszych obrazów wirtualnych:

„Poczucie intensyfikacji i szczególnej realności owych znaków, jakie opisuje Berman, łączy się z niestałością i heterogenicznym charakterem otoczenia. [...] Architektoniczną przestrzeń placu obrastają i przesłaniają obrazy, które wychodząc naprzeciw spojrzeniu przechodnia, wciągają je w swój własny, wirtualny czy fantasmagoryczny wymiar.”<sup>347</sup>

Otoczenie znakami stworzonymi ze światła uruchamiało specyficzną strategię odbioru, polegającą na subiektywnym przekształcaniu obecnych w realnej przestrzeni reklam. Znaki Times Square należały zarówno do doświadczenia zbiorowego, jak i indywidualnego. Dwuznaczna jest nostalgia za dawnymi reklamami, które w pamięci każdego widza świecą inaczej.

Prywatny odbiór nowojorskich neonów, a także pełne pasji i zauroczenia reakcje na obfitość paryskich świateł są dowodem na trafność refleksji McLuhana, wedle którego światło elektryczne miało bardzo istotny udział w kształtowaniu nowej percepcji i postaw poznawczych względem świata „ery elektryczności”. Szczególny stosunek do neonów i podobnych im świetlnych reklam świadczy o rozpowszechnianiu się nowego wzorca odbioru, skupionego na sensualnych i sensacyjnych doznaniach, jakie wywoływały dynamiczne bodźce świetlno-obrazowe w coraz bardziej wyczulonych zmysłowo przechodniach wielkiego miasta. Doznawanie rzeczywistości intensyfikuje się w świetle, które umożliwia poznanie za pomocą zmysłów. Stąd bez wątpienia silny ładunek erotyzmu w napawaniu się iluminacjami.

Erotyczna atrakcyjność neonu wiąże się według mnie z jego fizycznością – znaki mają tu materialną podstawę. Światło pociąga immaterialnością, przenikaniem przez powietrze i rozświetlaniem przestrzeni, lecz zaraz poza nim obecna jest także solidna, szklana konstrukcja. Sam gaz jest przezroczysty, ukryty w przejrzystych rurkach, całość jednak ma określoną „twardą” formę. Bez światła neon jest fizycznym przedmiotem, o czym przypominają nieczynne już stare polskie szyldy. Konstrukcja neonu, podobnie jak

---

<sup>346</sup> Zob. ibidem; B. Martela, *Nostalgia na Times Square*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje...*, op. cit., s. 407.

<sup>347</sup> A. Rejniak-Majewska, *Światła wielkiego miasta. Estetyka komercji, nowoczesny witalizm i ponowoczesna tęsknota?*, [w:] T. Majewski (red.) *Rekonfiguracje...*, op. cit., s. 425.

konstrukcja latarni, zakłada obecność świetlnego znaku i źródła światła jednocześnie. Inaczej niż np. film, istniejący na zasadzie projekcji, źródło formy neonowych reklam (liter, znaków) znajduje się dokładnie w miejscu ich uobecnienia. Stąd światło neonu nie jest ulotne jak obrazy kinematograficzne, lecz mocne, pewne i naśladujące fizyczne kształty szklanej instalacji.

Iluminacja miasta nierozzerwalnie spleciona jest z masową produkcją obrazów. Technologie świetlne dają nowe możliwości w tym zakresie. Od XIX wieku rozwija się fotografia – światło przedmiotów zatrzymane dzięki chemii. Koniec wieku przynosi kino, po niemiecku – *Lichtspiel*, grę światła, opartą na obrazach przez światło tworzonych. Elektryfikacja przyczynia się do rozwoju reklam, stanowiących bardzo ważny element miejskiego pejzażu. Paryż XIX wieku określany jest, za Benjaminem, jako przestrzeń pasaży i flaneryzmu<sup>348</sup>. Konsumpcja obrazów współlistnieje z konsumpcją towarów, wystawionych na widok publiczny między innymi dzięki oświetleniu. Pasaże i wystawy światowe to królestwa „fetysza towaru”<sup>349</sup>. To w pasażach flâneur przechadza się, odbierając drażniące bodźce wzrokowe, ogląda wystawy butików, sklepowe witryny. Szkło i światło (a ze szkła i światła zbudowane są też neony) stanowią główne środki poszerzenia widzialności modernistycznego miasta, co widać przede wszystkim w nurtach architektonicznych, wykorzystujących ogromne, szklane tafle elewacji dla uzyskania różnorodnych efektów świetlnych. Neonowe szyldy stają się mikroarchitekturą: precyzyjne konstrukcje szklanych rurek, nadające kształt znakowi, zaprojektowane tak, by jak najlepiej prezentowały się, świecąc.

Powiązanie nowoczesnej estetyzacji świetlnej miasta z machiną sprzedaży i usług znalazło swoje rozwinięcie za oceanem, kiedy to od lat czterdziestych XX wieku coraz silniejszym blaskiem rozświetlało pustynię Las Vegas. Miasto inspirujące filozofów, kulturoznawców i architektów wnikliwie opisał w ważnej dla współczesnego projektowania książce *Learning from Las Vegas* Robert Venturi. Autor zwraca uwagę na ogromną skalę znaków, pełniących przede wszystkim rolę komunikacyjną i informacyjną dla podróżnego, przyjeżdżającego do Las Vegas autostradą z głębi kraju lub z lotniska. Venturi jako pierwszy umieszcza neonowe i elektryczne znaki w porządku ponowoczesnym, wyjaśniając dominację znaków nad budynkami w mieście kasyn, hoteli i stacji benzynowych. Ogromne znaki pozwalają na przejście od naznaczonej prędkością i pustynnym widokiem autostrady do wnętrza miasta, decydują o zatrzymaniu samochodu na jednym z gigantycznych parkingów. Przejmują rolę dawnej „fizjonomii” architektury, fasady w Las Vegas są niekomunikatywne,

---

<sup>348</sup> Zob. W. Benjamin, *Paryż...*, op. cit., s. 323.

<sup>349</sup> Ibidem, s. 324.

mało ozdobne, gdyż niewidoczne z autostrady. To znaki, a między nimi neony, kształtują pejzaż miasta:

„Znaki w Las Vegas używają przemieszanych mediów – słów, obrazów i rzeźby – aby perswadować i informować. Znak istnieje, paradoksalnie, dla dnia i dla nocy. Ten sam znak działa jak polichromowana rzeźba w słońcu i czarna sylwetka pod słońce; w nocy jest źródłem światła. Zawiera skalę dla zbliżenia i dla dystansu. [...] Budynki również są znakami. W nocy na Fremont Street całe budynki są iluminowane, ale nie światłem punktowych reflektorów; zrobiono z nich źródła światła poprzez blisko rozmieszczone neonowe rurki.” [tłum. J.B.]<sup>350</sup>

Architekt zauważa niezwykłą dyfuzję funkcji pomiędzy znakami i budynkami, elewacje nie są już nośnikami znaczeń tak jak w czasach dawnej *architecture parlante*<sup>351</sup>, zadanie informowania i perswazji przeniosło się na znaki o dwóch twarzach: dziennej i nocnej. Rzeźbiarskich – bo trójwymiarowych – za dnia, rozświetlających światłem – mówiącym? obrazującym? piszącym? – nocą.

Obrazy stanowiły niebagatelny fundament kultury wizualnej, wykształconej w drugiej połowie XIX wieku. Stały się podstawowym medium komunikacji i doświadczania rzeczywistości. Rozwój techniki umożliwił ich tworzenie i reprodukcję na dużą skalę, wypracował mechanizmy przekazywania informacji:

„W XIX wieku szeroka gama aparatów poszerzyła »obszar tego, co widzialne« i przekształciła wizualizowane doświadczenie w formę towarową. [...] Telegraf, telefon i elektryczność zwiększyły prędkość komunikacji, kolej i parostatek zmieniły pojęcie odległości, a nowa kultura wizualna – fotografia, reklama i wystawa sklepowa – przeorganizowały naturę pamięci i doświadczenia.”<sup>352</sup>

Neony korzystają ze zdobyczy technicznych, posilkują się elektrycznością i szybkością przekazu światła. Należą do nowoczesnych środków reklamowych, są zanurzone w „utowarowieniu” obszaru *publicités lumineuses*. Jako elementy iluminacji miasta eksplodują

<sup>350</sup> R. Venturi, D. S. Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form. Revised Edition*, Cambridge 1972, s. 52.

<sup>351</sup> Zob. m. in.: G. Świtek, *Architektura + mowa*, [w:] Krzysztof Wodiczko *Pomnikoterapia*, op. cit., s. 23. Tam zob. również więcej nt. koncepcji i historii *architecture parlante*. (s. 22-28); P. Winskowski, *Architektura jako środek społecznego przekazu*, „Kultura Współczesna” 1999 nr 3(21).

<sup>352</sup> A. Friedberg, *Mobilne...*, op. cit., s. 59-60.

jasnością sztucznego oświetlenia. Nie tworzą jednak wyłącznie obrazów, pozostając na bocznym torze nurtu namnażania przestrzeni. Neony operują głównie słowem, choć często korzystają również z prostych znaków obrazkowych. Światło neonu jest częściej światłem piszącym niż przedstawiającym.

### 3. NEONOWE SŁOWA I PRZEDMIOTY

#### *Światłopisanie – Poezja neonowa – Przedmioty surrealistyczne – Palimpsest i kolaż*

Uwaga o pisaniu światłem pojawia się w refleksjach Andrzeja Gwóździa na temat komputerowej technologii pisania:

„To tak, jakbym wydawał klawiaturze polecenia, a ona już sama dalej – słowo po słowie – pisze światłem wyświetlacza.”<sup>353</sup>

Emitujący światło komputerowy monitor jest płaszczyzną uobecniania się zapisanego tekstu, przetworzonego przez program informatyczny na podstawie wybranych klawiszy. Tekst wyświetlony [sic!] na monitorze płynnie miesza się ze świeceniem białego tła. Proces zapelniania wirtualnej strony edytora słowami przypomina pracę projektanta, który planuje rozmieszczenie elementów graficznych na płaszczyźnie:

„A pisząc, wkładam w kształt tego ekranu całe swoje myślenie; nie, ja tym czworobokiem myślę. I wcale nie jak pisarz, ale jak designer, któremu przychodzi zagospodarować powierzchnię pisania czystą widzialnością pisma, którego ekranowa czerń stanowi efekt kontrastów świetlnych [...]”<sup>354</sup>

Projektowanie komputerowego tekstu to proces wirtualny, którego efekty uobecniają się na świetlnej płaszczyźnie monitora. Pismo epoki elektronicznej przejęło powierzchniowość elektronicznych obrazów, pozbawionych głębi, umieszczanych warstwowo na stronach (*mises-en-page*).<sup>355</sup> Takie właśnie obrazy opanowały współczesne miasto – emanujące z przyklejonych do elewacji budynków displejów, projektowane na płaskie powierzchnie ekranowe, generowane przez nowoczesne, cyfrowe panele reklamowe. Powiększają one przestrzeń miejską, gdyż często nie są zakotwiczone w otaczającej je rzeczywistości<sup>356</sup>, same

---

<sup>353</sup> A. Gwóźdź, *Posłowie*, [w:] idem (red.), *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, Warszawa 2008, s. 336.

<sup>354</sup> Ibidem.

<sup>355</sup> O powierzchniowości obrazów elektronicznych zob. np. P. Bonitzer *Powierzchnia wideo*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*, Kraków 1997, s. 309-330; A. Gwóźdź, *Technologie widzenia...*, op. cit., s. 181-130.

<sup>356</sup> Por. E. Rewers, *Post-polis...*, op. cit., s. 102.

jednak pozostają nieuchwytne i płaskie, mimo efektu trójwymiarowości (ale ten efekt przecież pojawiał się już w malarstwie) są efemeryczne i immaterialne.

Neony stanowią w tym kontekście szczególną realizację światłopisania, bo przecież są zapisane w przestrzeni światłem. Przewaga słów nad obrazami w neonowych reklamach sprzyja ich projektowaniu na podobieństwo projektowania graficznego, kluczową rolę odkrywa krój pisma, kształt i rozmieszczenie liter. Tworzenie neonów to aktywność designerska *par excellence*, gotowe dzieło jednak jest jednak czymś więcej niż tylko zapisem. Aparat działania neonu zakłada jednoczesność emanacji świetlnej z instalacją szklanych rurek wypełnionych gazem. Forma konstrukcji odpowiada świetlnemu efektowi reklamy.

Rozkwit neonowych reklam w latach dwudziestych XX wieku zbiegł się z poszukiwaniami sztuki użytkowej oraz typografii. Promieniujące z Bauhausu dążenie do uproszczenia i sfunkcjonalizowania wzornictwa, połączone z postulatami kształtowania optycznego Moholy-Nàgy'a znalazło swoje odbicie w produkcji neonowych reklam, operujących słowem – najczęściej nazwą, komunikującą istnienie danego zjawiska/miejsca/usługi w niedalekiej przestrzeni. Wartość informacyjna neonu była nie do przecenienia, stąd też i forma reklamy wpisywała się w obowiązujący w danej chwili w projektowaniu kod estetyczny. Neonowe napisy uznać można za odgałęzienie realizacji typograficznych. Typografia zaś kształtowała się w ścisłym związku z osiągnięciami techniki:

„Akceptacja artysty dla maszyny jako dla narzędzia masowej produkcji miała swoje odbicie w conceptach estetycznych. Od tego momentu nadeszła era nauki, a artysta stał się bardziej niż kiedykolwiek motywowany, aby otworzyć swój umysł na nowe siły, jakie kształtują nasze życie.”<sup>357</sup>

Typografia jako sztuka „usługowa”<sup>358</sup> pozostawała blisko problemów codziennych i aktualnych, będąc jedną z tych dziedzin sztuki, który stały się służebne względem funkcji i wygody. Kształtująca trendy w tym zakresie niemiecka szkoła projektowania włączała pracę nad drukowanym słowem do wszechstronnego kształcenia artystów – rzemieślników, a postać druku miała wyrażać nowoczesność i użytkowość lansowanego podejścia do wzornictwa. Dla Moholy-Nàgy'a typografia podlegała tym samym wytycznym, co inne sztuki plastyczne, a

---

<sup>357</sup> H. Bayer, *On Typography*,

[http://graduate.mica.edu/gdmfa/thesis2009/armstrong/Images/press\\_images/GDT\\_bayer.pdf](http://graduate.mica.edu/gdmfa/thesis2009/armstrong/Images/press_images/GDT_bayer.pdf).

<sup>358</sup> Zob. ibidem.

więc przejrzystości, jednoznaczności, prostocie. Dzięki temu miała być podporządkowana zasadzie czytelności, związanej z odpowiednim wykorzystaniem praw optyki:

„Chcemy stworzyć nowy język typografii, którego elastyczność, zmienność i świeżość typograficznej kompozycji jest szczególnie dyktowana przez wewnętrzne prawo ekspresji oraz efekt optyczny.”<sup>359</sup>

Światłopisane słowa neonów realizowały również inny postulat węgierskiego artysty i teoretyka: czyniły z tej szczególnej typograficznej wariacji narzędzie komunikowania, a zgodnie z przekonaniem Moholy-Nagya „nowa typografia jest symultanicznym doświadczeniem widzenia i komunikacji”<sup>360</sup>. Za sprawą neonów możliwe jest – dosłowne – „czytanie” miasta. Aczkolwiek – neony mogą oszukiwać. Komunikacyjna funkcja zapisanych neonem informacji nieco ironicznie przedstawia się w kontekście polskiej historii:

„Neony wprowadziły kolor, radość, obietnicę przyjemności. Co z tego, że rzeczywiście niczego nie reklamowały. W sklepie Kabanos kabanosy pojawiały się rzadko. Napis "Maszyny do szycia" obiecywał psujące się urządzenia, produkt uboczny fabryk broni, "Jubiler" miał w sobie więcej blasku niż całe złoto z półek razem wzięte. [...] Te świetlne napisy tworzyły romantyczną atmosferę miasta marzącego o lepszym świecie, socjalistyczną wersję filmu noir.”<sup>361</sup>

Zawieszone w przestrzeni pustki i niedoboru towarów, polskie neony błyszczały różnokolorowym światłem i finezyjnymi kształtami liter. Stanowiły niemal fantasmagoryczny dodatek do szarej rzeczywistości, uważane za odbłask zachodniego przepychu i dobrobytu. Jednak okazywały się fałszywym narzędziem komunikacji, pustym znakiem, w którym próżno byłoby szukać *signifié*. W tej szczególnej sytuacji czynne neony wpływały na miasto podobnie jak współczesne zrujnowane lub zdezaktualizowane. Zagadnieniem wygasłych neonów zajmę się w dalszej części niniejszego artykułu.

Czytanie neonowego miasta niesie ze sobą niebezpieczeństwo ślizgania się po powierzchni świecenia napisów. Poszczególne neonowe słowa, odczytywane przez

---

<sup>359</sup> L. Moholy-Nagy, *The New Typography*, "Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-23 (Munich, 1923). Reprinted by permission of Mrs. Sibyl Moholy-Nagy, New York 1974; cyt. za: Z. Oslislo, *Typo Research*, praca przedłożona do wglądu przez autorkę.

<sup>360</sup> Ibidem.

<sup>361</sup> [http://www.dziennik.pl/kultura/article291281/Polska\\_szkola\\_neonu\\_blyszczy.html](http://www.dziennik.pl/kultura/article291281/Polska_szkola_neonu_blyszczy.html).



przechodniów, ukrywają swoją trójwymiarową bryłę, jawiąc się jako elementy układanki płaskich tafli obrazów i ekranów. Na podobieństwo kartek z informacją, zwodniczo zdają się pasować do powierzchniowej wizji miasta, będącego wytworem dizajnu *par excellence*, opartego na grze płaszczyzn<sup>362</sup>. Odczytywanie słów nie jest jednak jedyną aktywnością mieszkańca miasta, który postrzega wokół siebie neony. Odpowiednia forma graficzna nie pozwala skupić się tylko i wyłącznie na czystej informacji literowej, jaką przekazuje słowo. Zgodnie z uwagami teoretyka typografii,

„im więcej czytamy, tym mniej widzimy. Stała ekspozycja na materiały wizualne stepiła nas zmysł widzenia. W stanie przesytu czytaniem w jakim się znajdujemy, praktyka czytania musi zostać zaktywizowana.”<sup>363</sup>

Neony są nie tylko czytane, stanowią też obiekt doświadczenia wizualnego, tak jak dla Moholy-Nagya typografia jest zarazem medium komunikacji i widzenia.

Intensywne – niezależnie od warunków atmosferycznych – światło neonów dysponuje całym uwodzącym arsenałem miejskich iluminacji. Światło samo w sobie postrzegane jest jako subtelne, nietrwałe, pociągające w swojej efemeryczności. Niesie niebezpieczeństwo mirażu, halucynacji, mami przejrzystością. Uważam jednak, iż charakter neonów odbiega od innych praktyk oświetlania miasta i produkowania świetlnych obrazów, które Ewa Rewers opisuje jako dematerializujące architektoniczną przestrzeń miasta:

„[...] Związek między światłem, ruchem i prędkością destabilizuje przestrzeń miejską i podważa ontologię architektury opartą na pojęciu stabilności i trwałości.”<sup>364</sup>

Ontologia neonów jest migotliwie wieloznaczna, tak jak migoczą światła wielkiego miasta. Techniki animacyjne, stosowane również w reklamach neonowych, wprowadzają element dynamiki i prędkości, jednak „treści” neonów – słowa lub ikoniczne znaki – pozostają niezmiennie. Niestabilność obrazu zostaje w tym przypadku skontrastowana z solidnością słowa lub znaku ikonicznego, który – zgodnie z perspektywą semiotyczną – w prosty sposób przywołuje znaczony przedmiot. Słowo zachowuje swoją formę, bez względu na stan

---

<sup>362</sup> Zob. B. Brzozowska, *Spadkobiercy...*, op. cit., s. 156; A. Gwóźdź, *Technologie...*, op. cit., s. 81-130.

<sup>363</sup> H. Bayer, *On Typography*, op. cit.

<sup>364</sup> E. Rewers, *Post-polis...*, op. cit., s. 107.

techniczny neonu. Zepsute neony „mówią”, a raczej „piszą” wciąż to samo, niezmiennie odsyłają słowem do reklamowanego przedmiotu.

Neonowe słowa nie są jednak przeznaczone do czytania, lecz do postrzegania. Działają światłem, angażując przede wszystkim zmysł wzroku oraz, jak wskazałam we wcześniejszych paragrafach, poczucie przestrzenności i cielesności. Poprzez świetlne medium słowa zbliżają się do obrazów, nie tylko informują, ale i zwracają uwagę na swój kształt, przekaz nie zaciemnia formy. Fluktuacje tekstowości i obrazowości, bardzo żywe w sztuce awangardowej, odzwierciedlone zostają w funkcjonowaniu neonów:

„[...] Symbol – odwieczne narzędzie poety – zostaje zamieniony na ikonę; czytanie traci swą całkowitą dominację, ustępując miejsca postrzeganiu, zatem czytelnik przemienia się w obserwatora, stąd przesunięcie poezji w stronę malarstwa.”<sup>365</sup>

Obserwator – najważniejszy uczestnik kultury nowoczesnej – ma w swoim polu widzenia nie tylko okna wystawowe, towary, obrazy, ale i „ikoniczne słowa” neonów, czytane i postrzegane zarazem. Przyjemność tekstu splata się z przyjemnością patrzenia, podsycając czar neonów. Neony okazują się bardzo silnie związane z ówczesnymi poszukiwaniami artystów innych dyscyplin, działających na pograniczu słowa i obrazu. Powyższy cytat wymaga dodatkowego przypisu, gdyż wyrwałam go – rozmyślnie – z kontekstu. Esej Sławka dotyczy istoty poezji konkretnej, zwanej też poezją wizualną, praktyki ikonizującej słowo, i nierzadko wyprowadzającej je poza płaszczyznę druku (np. realizacje Stanisława Drożdża). Dostrzegam w neonach znamiona powiązań z nurtem poezji konkretnej, przede wszystkim z uwagi na rozszerzenie funkcji reklamowej słowa na funkcję artystyczną neonowych instalacji. Związek ten staje się wyraźnie widoczny, gdy – paradoksalnie – przyjrzeć się ciemnym neonom, które utraciły już swój magiczny blask światła i pozostały podobne do wzornika światłopisania.

W miastach odnajdujemy jednak także uszkodzone, wygasłe już neony, które straciły funkcję reklamową czy informacyjną. Zdezelowany szyld „Kino Przyjaźń” w Poznaniu przypomina o nieistniejącym już kinie<sup>366</sup>. W Kłodzku napisy „Baton” i „Słodczyce” pozostały po zamkniętej dawno cukierni<sup>367</sup>. Popsute, niekompletne neony zawieszone są (dosłownie i w przenośni) w szczególnym rodzaju przestrzeni, dla społecznej świadomości stały się

<sup>365</sup> T. Sławek, *O istocie poezji konkretnej*, [w:] S. Piskor (red.), *Spór o poezję*, Kraków 1977, s. 40.

<sup>366</sup> <http://www.wielkopolskie-neony.cba.pl/prz.html>.

<sup>367</sup> <http://www.neony.cba.pl/inne.html>.

niewidoczne, zniknęły podobnie jak miejsca, które oświeślały. Pozbawione kolorowego blasku wtopiły się w szary pejzaż zniszczonych budynków. Wygasłe słowa przestają znaczyć, a raczej stają się znakami bez desygnatu. Odsyłają w przeszłość – popsute wehikuły czasu, zachowujące w swej treści pamięć o tym, co już przeminęło. W tych szczególnych miejscach stare neony przywodzą na myśl artystyczną praktykę poezji konkretnej: zagadkowe słowa rozpięte w przestrzeni nad ulicą lub interesująco rozmieszczone na płaszczyźnie ściany. Słowa zwracające uwagę na swój kształt i budowę, akcentujące materialność tworzywa literniczego, z którego zostały wykonane. Pozbawione funkcji reklamowej, neony dokumentują pomysł zapisania słowa, ukształtowania poszczególnych liter oraz zakomponowania ich w płaszczyźnie napisu. W podobny sposób traktuje słowne tworzywo poezja konkretna:

„[...] celem poezji konkretnej jest »płaszczyzna tekstu«. Z jednostajnego zapisu, z szeregu wydrukowanych wyrazów dezerterują pojedyncze elementy i składniki, którym konkretyści nadają swoistą autonomię. To z nich powstają niezależne od dotychczasowych reguł »słowoprzedmioty«, »pojęciokształty«, »obrazowiersze«, konstelacje słów rozpięte w czasoprzestrzeni. Słowo – jednostkowe i indywidualne – zyskuje pozycję uprzywilejowaną.»<sup>368</sup>

W miarę jak z miasta znikają kina, restauracje, sklepy i zakłady usługowe, reklamowane przez zachowane neony, rozpada się dawna narracja miejskiej przestrzeni. Neony, tak jak słowa selekcjonowane przez konkretystów z linearnej ciągłości języka, zostają wyrwane ze świetlnego spektaklu przestrzeni miasta. Na podobieństwo „słowoprzedmiotów”, stare neony domagają się patrzenia (a przede wszystkim zauważenia ich) skoncentrowanego na ich kształcie:

„Z lawiny tekstów o najrozmaitszej tematyce, z opowiadań i fabuł, z potoku znaków języka konkretyści starają się wyodrębnić jakiś fragment czy szczegół, próbują na nim zatrzymać uwagę swoją i odbiorcy, uruchomić mechanizm namysłu i kontemplacji.»<sup>369</sup>

Neony pozbawione kontekstu, wyzbyte funkcji informacyjnej i reklamowej, uruchamiają właśnie ów „mechanizm namysłu i kontemplacji”. Skupiają uwagę przechodniów na swej

---

<sup>368</sup> M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993, s. 124.

<sup>369</sup> Ibidem, s. 122.

materialności, na pomyśle ich uformowania i zakomponowania na płaszczyźnie budynku. Pomimo zniszczenia i złego stanu, w wielu z nich wciąż da się docenić artystyczny zamysł projektanta.

Obecność starych neonów nadaje również przestrzeni miasta cech surrealistycznych; zastawia na przechodnia pułapkę skojarzeń i znaczeń. Proste symbole i jednoznaczne słowa wskazują na miejsca, które nie istnieją już fizycznie, niemniej jednak trwają w przestrzeni obrazowej i dyskursywnej miasta. Wnikliwy obserwator dostrzeże milczące (?) już neony i przystanie zaskoczony, badając pięknięcie w tkance miasta. Neony pozostałe po nieistniejących miejscach działają jak znaczące bez znaczonego, znak niepełny, pusty, któremu brakuje związku z rzeczywistością. Pozbawione *signifié*, neony zdają się nielogiczne, absurdalne. W urbanistycznym pejzażu rozbijają jednorodną wizję świata, przerywają ciągłość przyczynowo-skutkową, podobnie jak zaskakujące przedmioty surrealistyczne, obecne w dziełach artystów lat 20. i 30. XX wieku.

Raz jeszcze przypomnę fotogram *Miasto* Raya – oderwane od architektury świetlne napisy, nakładające się na siebie na ciemnym tle fotografii. Pozbawione zaczepienia w materialnej podstawie miasta, świecące w nieokreślonej przestrzeni. Paradoksalnie, dzieło to często przychodzi mi na myśl, kiedy natrafiam na pozostałości niegdysiejszych neonów. Mimo, iż brak im dawnego blasku, ich sposób bytowania w zmienionej już przestrzeni miasta przypomina autoreferencyjność neonów z kolażu francuskiego artysty. Gdy brak miejsca, które oznaczają, ich treść odsyła tylko i wyłącznie do nich samych. Słowa przybierają pozór abstrakcji, stają się niczym więcej, jak ciągiem liter, kompozycją graficzną, przedmiotem do oglądania, a nie do czytania. Podobnie dzieje się ze znakami ikonicznymi, które nie są już postrzegane jako jednoznaczna informacja: „Tu znajduje się sklep/bar/kawiarnia/jubiler etc.”

W pejzażu wygasłych neonów dostrzegam dwie możliwe postawy odbiorcze, jakie zadecydują o odbiorze miasta przez „spadkobierców flâneura”<sup>370</sup>. Jedna z nich – to spojrzenie zakorzenione w modelach ery nowoczesności, w dużej mierze opisane przez Benjamina w jego portrecie flâneura – spacerowicza, nastawionego na odkrywanie warstw miejskiej historii. Druga postawa to optyka przefiltrowana przez doświadczenia awangardy abstrakcjonistycznej, konkretystów, nadrealistów i projektantów, w której nieczynne neony stają się elementami kolażu, jaki przypomina współczesna tkanka urbanistyczna.

---

<sup>370</sup> Zob. B. Brzozowska, *Spadkobiercy...*, op. cit., passim.

Spojrzenie spacerowicza wynika z Benjaminowskiej „filozofii ulicy”<sup>371</sup>, zbudowanej na gruncie paryskich pasaży. Łączy się ono ze specyfiką zmysłowej przestrzeni nowoczesnego miasta, którą charakteryzowałam w rozdziale *Wchodząc do kina*. Ulica, która dla filozofa jest też metaforą narracji, prowadziła flâneura zgodnie ze swoim rytmem i kierunkiem, wystawiając na pokaz przeróżne zakamarki, wystawy sklepowe, wejścia do domów, przystanie konsumpcji. Była kwintesencją *zewnątrza*, miejsca publicznego, nową przestrzenią miejskich doświadczeń:

„Zmiany, które dokonywały się na ulicach, czyniąc je wygodnymi i bezpiecznymi, wpłynęły przede wszystkim na rozwój *bohémy*, wytworzyły typ *flâneura*; scenerią życia mieszczańskiego w XIX wieku było natomiast *wnętrze*.”<sup>372</sup>

*Éblouissement* czynnych neonów uaktywniało odbiór nakierowany na „sensacyjność”, pociągało obietnicą spełnienia i dostępu do przeróżnych dóbr i usług. W przypadku nieaktualnych, wygasłych neonów spacerowicz przyzwyczajony do określonego typu lektury miejskich znaków uruchamia swoją pamięć jako jeden z możliwych środków prowadzenia własnej narracji miasta<sup>373</sup>. Ciemne słowa neonów nie tracą do końca związku z miejscem, które kiedyś oznaczały. Odnajdując ślady po świecących reklamach można odtworzyć w wyobraźni mapę miasta z przeszłości, a poszczególne słowa i znaki będą dowodem popularności i znaczenie danego typu miejsc. Choć nie emanują już światłem, pozostają materialne i prawdziwe, świadcząc o czasach, kiedy miasto nie było tak płynne i niestabilne, jak w epoce dominującego przepływu obrazów cyfrowych.

Rekonstrukcja topografii miasta, oparta na odkrywaniu śladów i braków w jego współczesnym terenie, jest wynikiem traktowania miasta jako czasoprzestrzennego palimpsestu. Pojęcie to, zrodzone na gruncie nauk o literaturze<sup>374</sup>, a oznaczające tekst zbudowany z innych tekstów, obecne jest również w antropologii miasta jako jeden z modeli ontologicznych i poznawczych, odpowiednich do badania przestrzeni zurbanizowanej. Doskonale przybliży ten model Ewa Rewers. Odwołując się do hermeneutyki Ricoeura, Gadamera i Heideggera oraz dekonstrukcji Derridy, badaczka wyróżnia wśród współczesnych ontologii miasta typ miasta-palimpsestu. Miasta utkanego ze śladów i pustek, miasta, w

<sup>371</sup> Zob. L. Sobkiewicz, *Waltera Benjamina filozofia ulicy*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta...*, op. cit., s. 138-150.

<sup>372</sup> Ibidem, s. 142.

<sup>373</sup> Zob. ibidem, s. 140.

<sup>374</sup> Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, [w:] H. Markiewicz (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, tom IV, część 2, Kraków 1992, s. 317-365.

którym obecności i braki przenikają się ze sobą, tworząc nawarstwienie znaczeń, sensów, aluzji, wspomnień i historii.

Zgodnie z tym modelem przestrzeń miejska jest szczególnie podatna na odkładanie się w niej wszelkich śladów, być może dlatego, iż za jej podstawę służy materia fizyczna. Niemniej jednak ślady miejskie sytuują się również w sferze niematerialnej – jako pamięć, myśl, wspomnienie zaistniałego wydarzenia. Łączą się też nierozzerwalnie z nieobecnością<sup>375</sup>, brakiem – wskazują na to, czego już nie ma, co już przeminęło. Balansują ciągle na granicy pełni i pustki, stanowiąc pomost między obecnością a nieobecnością. Miasto stanowi hybrydę różnych tekstów, znaków i śladów<sup>376</sup>, można je więc odkrywać podobnie jak literacki palimpsest. Taki sposób odkrywania miejskiej przeszłości, rekonstrukcja historii, oparty jest na doświadczeniu – doświadczeniu przednowoczesnym, związanym wedle Benjamina z narracją wspomnień, gawędziarzami i wspólnotową tradycją.

W nowoczesnym i ponowoczesnym „świecie fragmentów i ruin”<sup>377</sup> przyzwyczajenie do odsłaniania tradycji i historii miasta może być wciąż silne; jednakże dominującą aktywnością staje się *przeżycie*, na którym tworzy się indywidualne mikronarracje<sup>378</sup>. W wielu przytoczonych przeze mnie powyżej opisach neonowego doznania znaki świetlne wpisują się w intymną mapę przeżywania miasta, jaką wedle osobistej wrażliwości tworzy sobie każdy z obserwatorów. Wygasłe neony przechodzą jednak do historii, nie grają już w pierwszej linii oddziaływania światła i znaków. W krajobrazie neonowych śladów i braków Benjaminowski *flâneur* spotyka na swej drodze widma – duchy przeszłości miasta, które nie zniknęły do końca:

„Z czego zrobione jest widmo? Ze znaków, a dokładniej z sygnatur, czyli ze znaków, cyfr i monogramów, które czas ryje na powierzchni rzeczy. Widmo zawsze nosi na sobie datę, jest więc istotą prawdziwie historyczną. Dlatego stare miasta są najwyższym stopniu pełne miejscem sygnatur, które *flâneur* – spacerujący bez celu – odczytuje jakby w roztargnieniu podczas swoich beztroskich przechadzek, a kiepscy konserwatorzy, którzy banalizują i ujednolicają europejskie miasta, te sygnatury zacierają, czynią je nieczytelnymi.”<sup>379</sup>

---

<sup>375</sup> Zob. E. Rewers, *Post-polis...*, op. cit., s. 23-24.

<sup>376</sup> Por. ibidem, s. 33.

<sup>377</sup> Zob. B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja...*, op. cit., s. 21.

<sup>378</sup> Por. ibidem, s. 21-46.

<sup>379</sup> G. Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, [w:] idem, *Nagość*, Warszawa 2010, s. 48-49.

Spacerowicz będzie traktował każdy napotkany ślad neonu jako widmową sygnaturę historii, wskazujący równocześnie na zaistniałą pustkę po miejscu, którego już nie ma. Odczytując ją, zbuduje już indywidualną wizję przeszłości, uzależnioną od dotychczas zgromadzonych wrażeń i przeżyć. Stanie się członkiem „przyszłego pokolenia” miasta, o którym pisał Derrida, argumentując, iż miasto powinno być budowane jako „niezupełne”, by zostawić pole konstrukcji i rekonstrukcji tym, którzy nadejdą po nas<sup>380</sup>.

Uważam, że czytanie miasta jako tekstu stworzonego na pozostałościach przeszłości, odkrywa tylko część panoramy współczesnego pejzażu, który obfituje w nieczynne neony. Wygasłe reklamy należą do historycznego porządku ciągłości i zmian w tkance urbanistycznej. Jednakże neonowe instalacje można traktować też jako elementy kolażu, jaki tworzą w najbardziej współczesnej przestrzeni miasta przeróżne obrazy i słowa, postrzegane jak szczególnego rodzaju przedmioty.

Nieco wcześniej wskazałam na związki tworzenia neonów z typografią i wzornictwem, co niewątpliwie jest znamienne dla epoki, w której ta forma reklamy i oznaczania miejskiej przestrzeni stawała się coraz bardziej popularna. Neonowe szyldy można traktować jako produkty sztuki użytkowej, przedmioty, które oprócz funkcji informacyjnej i reklamowej są jednym z ornamentów estetyzowanej przestrzeni miasta. Eksperymenty artystów z kręgu surrealizmu, inspirowane m. in. doświadczeniami sztuki abstrakcyjnej, również przypadają na czas lat 20. i 30. XX wieku, dlatego też myślę, iż spojrzenie na neony przez pryzmat estetyki surrealizmu jest uzasadnione. Przede wszystkim dlatego, iż przestrzeń miasta, ozdobionego neonami, przypomina nieco przestrzenie nadrealistycznych obrazów, w których nic nie jest jednoznaczne i oczywiste, a związki między przyczyną a skutkiem, przedmiotem a jego funkcją, miejscem a jego oznaczeniem zostają rozsadzone przewrotną logiką snu lub przypadku.

Szczególnie inspirujące dla interpretacji neonowego pejzażu wydaje mi się pojęcie tzw. „przedmiotu surrealistycznego”, którym mogą być dzieła pojmowane jako całość lub też ich elementy. Mianem tym określa się

„przedmioty i rzeczy, których pochodzenie, przeznaczenie lub znaczenie jest niewiadome, niejasne i nieokreślone, czy też takie przedmioty, które różnią się od przedmiotów nas otaczających [...] prostą mutacją funkcji.”<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> Zob. J. Derrida, *Pokolenie jednego miasta*, „Lettre Internationale”, zima 1993/1994.

<sup>381</sup> J. Dąbkowska – Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań 1999, s. 24; zob. też. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 214 i n.

Jedna z fundamentalnych kategorii sztuk plastycznych – kategoria przedmiotu i przedmiotowości – może znaleźć swoje zastosowanie również w antropologii miasta, które za sprawą różnych praktyk estetyzujących przestrzeń staje się podobne do dzieła sztuki. Na tle architektury, zieleni, tablic informacyjnych, multimedialnych displejów i znaków systemu identyfikacji miejskiej nieczynne neony przypominają dziś „przedmioty surrealistyczne”, gdyż zmieniała się ich funkcja, a znaczenie, które było im przypisane, bywa już nieczytelne. Słowa „sklep”, „bar”, „słodyczne” czy „kino” zapisane kształtem neonów na budynkach wydają się puste, dźwięczą niezrozumiale w otoczeniu, które dawno zapomniało już o istniejących tu kiedyś restauracjach czy lokalach usługowych. Treści neonów zamykają się we własnym kręgu odniesień, na pierwszy plan wysuwa się stylistyka projektu i fizyczny kształt materialnej instalacji. W przypadku neonów operujących obrazem, ikoniczny – czy też indeksowy, bo przecież wskazywał na dane miejsce – niegdyś znak przeobraża się w ozdobę, która zaskakuje, sprawia wrażenie przyklejonej do elewacji budynku. W różnorodnym pejzażu miejskich znaków, nieczynne neony wprowadzają element niesamowitości i tajemnicy, pobudzają do pytania o historię i dowodzą wciąż wysokiej wartości neonowej sztuki użytkowej.

Gdy dostrzec surrealistyczny charakter starych neonów, krajobraz miasta, w którym życie codzienne i praktyki artystyczne wciąż się do siebie zbliżają, jawi się współczesnym spadkobiercom flanera jako kolaż. Ta interesująca technika plastyczna, rozwijana w pierwszych dekadach XX wieku przez Georges’a Bracqu’a i Pabla Picassa, zakłada łączenie w granicach obrazu różnych materiałów. Oprócz elementów typowo malarskich, twórcy wprowadzają do swych dzieł wycinki z gazet, tkaniny, gotowe przedmioty, wszelkie możliwe obiekty, które tylko przyjdą im na myśl... Rozwój kolażu zbiegł się z poszukiwaniami artystów awangardowych, technika to cieszyła się wielkim powodzeniem m. in. wśród kubistów, futurystów, a także wśród surrealistów. Zaskakujące kolaże stawały się przedmiotami surrealistycznymi, mozaikami obiektów rzeczywistych, sennych wizji i nieciągłych plastycznych narracji. Kolaż przełamuje nie tylko dotychczasową jednorodność dzieła, realizowanego w całości w jednej technice. Traktowany jako szczególny przypadek montażu, tworzony jest z pomocą kilku najważniejszych praktyk:

„Kolaż można scharakteryzować przez: (1) *découpage* – rozerwanie materiałów; (2) *assemblage* – montaż; (3) brak ciągłości; (4) heterogeniczność. W takim ujęciu kolaż stanowi przejście materiałów z jednego kontekstu do drugiego, montaż jest



„rozprowadzeniem” (*dissemination*) tych zapożyczeń poprzez nowy ich układ (*setting*).”<sup>382</sup>

Kolaż może pozostawać w obrębie dwuwymiarowej płaszczyzny tradycyjnego obrazu, może też jednak wykroczyć poza powierzchnię, jeśli wprowadzi się w jego obręb obiekty trójwymiarowe. Z punktu widzenia techniki kolaż wzbogaca fakturę i teksturę dzieła malarskiego (choć czy można go jeszcze nazywać malarstwem?), mnożąc wrażenia estetyczne, jakie towarzyszą odkrywaniu i oddzielaniu przez odbiorcę jego poszczególnych elementów. Zarazem kolaż pozostaje niejednoznaczny w kwestii przedstawiania: jaka relacja zachodzi między *włączeniem* do obrazu (choć używam tego terminu z pewnym wahaniem, nie będąc pewna jego adekwatności) jakiegoś przedmiotu a jego *pokazaniem*? Rzeczywistość i jej obraz spotykają się razem na niewielkiej przestrzeni, nie można ich rozdzielić, gdyż są częścią całości nowego typu przedstawienia<sup>383</sup>.

Jolanta Dąbkowska – Zydrón, historyczka sztuki analizująca „kulturotwórczą rolę surrealizmu”, opisuje w swojej książce pod tym tytułem rewolucyjne dzieło Maxa Ernsta *Kobieta o stu głowach* z 1929 roku. Jest to jedna z trzech powieści – kolaży artysty, będących ukoronowaniem jego poszukiwań i eksperymentów z tą techniką artystyczną. *Kobieta o stu głowach*, stworzona z grafik, fotografii, wycinków gazet i rysunków węglem,

„zainspirowana jest jednoznacznie metropolią, i nawet gdy wprowadzone zostają w niej elementy z odległych krajów czy miasteczek prowincjonalnych, twórca atakuje je z punktu widzenia języka metropolii.”<sup>384</sup>

Dzieło to, łączące w sobie przede wszystkim praktyki *découpage*, nieciągłości i heterogeniczności, jest dla artysty punktem wyjścia dla rozważań o istocie kolażu i jego znaczeniu dla sztuk plastycznych. Polska badaczka wskazuje na różnice między kolażem a asamblażem, wyjaśniając stanowisko Ernsta, według którego kolaż jest techniką ściśle związaną ze sztuką obrazową:

„Surrealistyczne pojmowanie kolażu odnosi się do kompozycji utworzonych z wyciętych fragmentów lub rycin lub ilustrowanych czasopism, zestawionych ze sobą

---

<sup>382</sup> J. Dąbkowska-Zydrón, *Kulturotwórcza rola...*, op. cit., s. 166.

<sup>383</sup> Por. ibidem, s. 167.

<sup>384</sup> Ibidem, s. 169.

w różnych proporcjach i naklejonych na płaszczyznę z zamysłem stworzenia obrazu (*image*) w surrealistycznym sensie tego słowa, tzn. niezwykłego spotkania, które wywołuje szczególne wrażenie emocjonalne lub oniryczne.”<sup>385</sup>

Kompozycja czystego kolażu może więc być ograniczona – tak jak w świetle powyższych wyznaczeń – do powierzchni dzieła, rządzona prawami przedstawieniowości i podporządkowana idei utworzenia nadrealistycznego obrazu.

Jednakże spotkań, które dostarczą bodźców emocjonalnych lub też wywołają złudzenie sennej wizji, doznać można nie tylko na terenie kontaktu ze sztukami plastycznymi. Współczesne miasto, zbudowane na fundamentach dziewiętnastowiecznych nowoczesnych metropolii, obfituje w tego rodzaju spotkania. Na podobieństwo fascynujących surrealistycznych kolaży, miejski krajobraz zawiera w sobie wiele elementów, które budzą poczucie oniryczności, wydają się wystawać poza ramy pejzażu. Tak jak „obce ciała” w obrazach surrealistów; ich związki z otoczeniem nie są oczywiste, czasem zagadkowe i niespodziewane. W ten sposób właśnie postrzegam stare neony – ich historia biegnie bocznym torem głównego nurtu rozwoju miast, a w kompozycji przeróżnych ornamentów zwracają uwagę swym przekazem i formą. Dzisiejszy mieszkaniec miasta, obeznany z immersyjną architekturą luster, ekranów i wyświetlaczy, ma podświadomy zwyczaj zanurzania się w tej „wzbogaconej przestrzeni”. Tymczasem nieczynne neony rozbijają gładką przestrzeń displejów, po których wzrok może się ślizgać, nie dostrzegając granic między płaszczyznami ekranów, lustrzanymi oknami a elewacjami budynków. Neony jako przedmioty w ścisłym znaczeniu tego słowa przełamują płaszczyznowy dizajn. Kiedy kończy się ich funkcjonowanie jako szczególnej odmiany miejskiej latarni magicznej, stają się widmowymi obiektami surrealistycznymi, które pozwalają doznawać i badać miasto jako kolaż.

Taki paradygmat antropologicznych badań miasta, skonstruowany na bazie doświadczeń sztuk awangardowych i ich relacji z codzienną rzeczywistością, stwarza z pewnością nowe i ciekawe perspektywy dla analiz kulturowych. W dziedzinie studiów nad miejską kulturą ugruntowana już została pozycja surrealizmu jako kontekstu dla różnych zjawisk. Benjamin szeroko analizował związki surrealizmu z polityką, a zwłaszcza z lewicującymi tendencjami rewolucyjnymi<sup>386</sup>. Dąbkowska-Zydroń opisuje jego oddziaływanie

---

<sup>385</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>386</sup> Zob. W. Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, [w:] idem, *Anioł historii...*, op. cit., s. 55-74.

na polu etnologii i socjologii<sup>387</sup>; surrealistyczne wpływy obecne są także w historii mody, odkąd Salvador Dali zaprojektował kolekcję sukienek wraz z Elszą Schiaparelli. Surrealiści też uważani byli za kontynuatorów praktyki *flânerie*, zdając się w swych spacerach na przypadek i spotkanie nieznanego z intrygującym<sup>388</sup>. Tym samym stali się inspiratorami dla aktywności sytuacjonistów, *dryfujących* (fr. *dérivée*) w mieście traktowanym jako scena „społeczeństwa spektaklu”:

„Praktykę sytuacjonistów można interpretować jako formę krytyczno-utopijnej transformacji dziewiętnastowiecznej *flânerie*, chociaż sami jej twórcy nie nawiązywali do tej tradycji, lecz jedynie do surrealizmu.”<sup>389</sup>

Jest więc surrealizm łącznikiem pomiędzy tkwiącym w dziewiętnastowiecznej metropolii czytaniem miasta poprzez *flânerie* a późniejszymi praktykami, które zmierzają ku doznawaniu jako ciągu zdarzeń i spotkań, odbywających się w dynamicznej przestrzeni, animowanej przez nowoczesną architekturę i technologię. Związki tego istotnego nurtu w sztuce XX wieku z różnorodnymi rodzajami aktywności społecznych legitymizują kolejne porównania typowo miejskich fenomenów do eksperymentów artystycznych. W działaniach surrealistów pobrzmiewają echa przechadzek Baudelaire’a i Benjamina oraz drzemią psychogeograficzne wędrówki Gilles’a i Deborda, angażujące najwyższe poziomy wysiłku intelektualnego jak i głęboko ukryte warstwy podświadomości i snu<sup>390</sup>. Dzięki temu estetyka surrealistyczna może stanowić pryzmat, poprzez który można reinterpretować miejski krajobraz.

Kiedy przyglądam się neonom, znów przychodzi mi na myśl dzieło Magritte’a. Skojarzenie jest odległe, jednak w pracach belgijskiego malarza odnajduję sytuacje, które – choć na pozór – podobne są do codziennych spotkań z neonami. Czytając neonowe napisy i rozpoznając znaki ikoniczne nie mogę oprzeć się przywołaniu słynnej pracy, która prowokuje do dyskusji nad relacją obrazów i słów: *Zdradliwość obrazów*, wizerunek fajki, a pod nią wykaligrafowane przeczenie *Ceci n’est pas une pipe – To nie jest fajka*.<sup>391</sup> Autorski komentarz zdaje się wyjaśniać ideę, która towarzyszyła zderzeniu obrazu i zdania:

---

<sup>387</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>389</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *eadem* (red.), *Pisanie miasta...*, op. cit., s. 129.

<sup>390</sup> Por. *ibidem*, s. 129-130.

<sup>391</sup> R. Magritte, *Zdradliwość obrazów*, 1928-29.

„Słynna fajka...? Wystarczająco zganiono mnie z jej powodu. A jednak... czy nie rozumiecie? Nie, to jest tylko przedstawienie, nieprawdaż? Gdybym napisał pod obrazem: »To jest fajka«, skłamałbym.”<sup>392</sup>

Wydawałoby się więc, iż nic prostszego – przedstawienie fajki nie jest przecież fajką, tak więc nie powinniśmy się buntować przeciwko negacji podpisu.



Il. 43. René Magritte, *To nie jest fajka* (*Ceci n'est pas une pipe*), z cyklu *Zdradliwość obrazów*, olej na płótnie, 62 x 81 cm

A jednak... czy nie rozumiemy? Najwyraźniej nie, skoro dzieło stało się inspiracją dla badacza związków między słowami i przedmiotami, Michela Foucault<sup>393</sup>. Francuski antropolog analizuje dwa obrazy: ten z lat 1928-1929 oraz pracę o czterdzieści lat późniejszą, zatytułowaną *Dwie tajemnice*. Magritte powrócił w niej do przedstawienia fajki opatrzonej przeczącym podpisem, tym razem umieszczając znaną już kompozycję na stelażu przypominającym szkolną tablicę postawioną w bliżej nieokreślonym pomieszczeniu, na ścianie którego powtórzone malunek fajki w powiększeniu. Foucault zastanawia się nad odpowiedniością rzeczy i ich artystycznych przedstawień, wyraźnie poruszony przez przewrotne działanie Magritte'a, próbuje odkryć tajemnice, których istnienia jest pewien.

<sup>392</sup> R. Magritte, cyt. za M. Paquet, *René Magritte*, Kolonia 2007, s. 9.

<sup>393</sup> Zob. M. Foucault, *To nie jest fajka*, Gdańsk 1996.

Obraz wcześniejszy wydaje się zrozumiały, negacja w podpisie potwierdza dawno stwierdzoną prawdę, iż przedstawienie przedmiotu nie jest tożsame z tym przedmiotem. Jednakże istnienie późniejszego dzieła „mnoży wątpliwości”, każe raz jeszcze przemyśleć kwestie oznaczania, podobieństwa i przypominania, zależności, które nieodłącznie przypisane są do wszelkich obrazów rzeczy. Przede wszystkim, niewinnym – na pozór – podpisem *To nie jest fajka* pod fajką (ale namalowaną) jako żywo, belgijski surrealista łamie liczącą sobie kilkaset lat konwencję malarstwa, w którym w obrazie nie było już miejsca na słowo:

„Rozdzielenie znaków lingwistycznych i elementów plastycznych; równowaga podobieństwa i stwierdzania. Te dwie zasady tworzyły napięcie malarstwa klasycznego, druga bowiem znów wprowadzała dyskurs [...] do malarstwa, z którego żywioł lingwistyczny był starannie wyłączany. [...] Magritte wiąże ze sobą znaki werbalne i elementy plastyczne, nie zakładając jednak uprzednio jakiejś izotopii; uchyla się od dyskursu stwierdzającego, na którym bezpiecznie opierało się podobieństwo, i każe grać czystym przypomnieniom i nieafirmatywnym wypowiedziom słownym przy niestabilności kształtów bez punktów odniesienia i przestrzeni bez planu.”<sup>394</sup>

Ten wyczerpujący passus z cieniutkiej, acz treściwej broszury Foucault’a celnie charakteryzuje napięcia, w obręb których w 1928 roku wkracza Magritte. Odbiorca nie jest przyzwyczajony do tego rodzaju interwencji językowej w dzieło malarskie; owszem, pojawiały się na płótnach napisy, ale zawsze podporządkowane obrazowym środkom wyrazu. Imiona na płytach nagrobnych, szyldy restauracji, inskrypcje pamiątkowe...zawsze przynależące do świata przedstawionego obrazu, będące odtworzeniem rzeczywistości, nie rozbiłyby jednorodności przedstawienia. Tymczasem twórca obdarzony niezwykle wyobraźnią obrazową, a zarazem i wrażliwością lingwistyczną, wyraźnie rzuca wyzwanie utartemu, mechanicznemu wiązaniu przekazu werbalnego i malarstwa. Słowo najczęściej pojawia się w tytule i w naturalny sposób wiąże się z tematem dzieła. Artystyczna praktyka Magritte’a przeczy temu zwyczajowi: układa słowa na płaszczyźnie obrazu, zmusza odbiorcę do podjęcia gry znaczeń, afirmacji, negacji i opisu, w której przedstawienia obrazowe mogą wymieniać się miejscem z ich odpowiednikami lingwistycznymi<sup>395</sup>.

<sup>394</sup> M. Foucault, *To nie jest...*, op. cit., s. 59.

<sup>395</sup> Por. ibidem, s. 38.

Znamienne, iż działanie subwersywne względem obowiązującego rozdziału języka i obrazu, jednocześnie zbliża do siebie elementy ikoniczne i lingwistyczne, kształtując je w tej samej materii plastycznych środków wyrazu:

„Na płótnie słowa zrobione są z tej samej substancji co obrazy. Inaczej widzi się słowa i obrazy na płótnie.”<sup>396</sup>

Inaczej, gdyż w ujęciu Magritte’a na poziomie wyglądu są one homogeniczne, należą do powierzchni płótna, stworzone z koloru, gładkości i gęstości farby. Jednorodność substancji wzmacnia kontrast i opozycję znaczeń, ujawnia pułapkę w braniu przedstawienia za jego obiekt. Foucault na różne sposoby interpretuje relację między malunkiem fajki a zdaniem „To nie jest fajka”, „to” odnosi do wizerunku, do ciągu składniowego i do całego obrazu; za każdym razem dochodząc do wniosku, iż „nigdzie nie ma fajki”<sup>397</sup>. Konkluzja pozostaje ta sama: obiekt przedstawiony nie jest obiektem rzeczywistym, co więcej,

„ani słowo, ani obraz przedmiotu nie mogą przekonać nas, że przedmiot naprawdę istnieje”<sup>398</sup>.

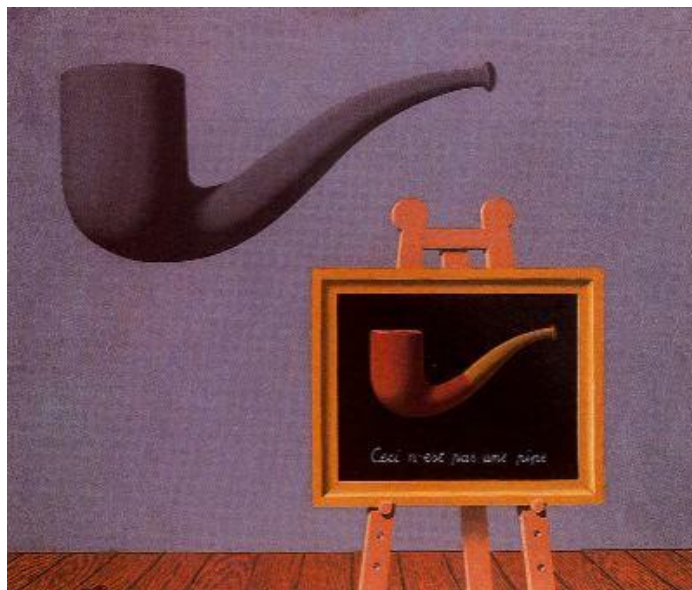
Pamiętajmy jednak o przedmiotach surrealistycznych: dzieła Magritte’a są dla mnie takimi właśnie przedmiotami, i to na wielu poziomach swego bytowania i znaczenia. Namalowane w 1928 i 1964 roku fajki w świetle wykaligrafowanego pod nimi przeczenia bez wątpienia wprowadzają efekt oniryzmu i alogiczności. Jak to, „to nie jest fajka”? Przecież jest! Skoro nie jest, to znaczy, że może jest czymś innym...

---

<sup>396</sup> R. Magritte, cyt. za M. Foucault, *To nie jest...*, op. cit., s. 38.

<sup>397</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>398</sup> M. Paquet, *René Magritte*, op. cit., s. 68.



Il. 44. René Magritte, *Dwie tajemnice (Deux mystères)*, 1966, olej na płótnie, 59 x 65 cm

Podobne wątpliwości i zaskoczenie rodzi cykl prac zatytułowany *Słowa i obrazy*, będący kombinacją rysunków i słów, które trudno byłoby nazwać podpisami. Bo jeśli czytać je dosłownie – każdy z obiektów przedstawionych na obrazie nie mógłby zostać rozpoznany z pewnością co do jego tożsamości. Nieregularne kształty, wypełnione kreskowaniem, podpisane są jako *słońce*, a komentarz do rysunku brzmi: „jakakolwiek forma może zastąpić wizerunek przedmiotu”<sup>399</sup>. Na ekspresyjnie narysowanych płatkach kwiatu wykaligrafowana słowo *góra*, a pracy towarzyszy cytowana już wyżej sentencja „Inaczej widzi się słowa i obrazy na płótnie”<sup>400</sup>. Obraz o tematyce miłosnej zostaje jedynie zasugerowany opisem: *postać podczas wspominania* i *ciało kobiety* nie są narysowane, lecz wpisane w płaszczyznę obrazu. Wedle Magritte’a obraz może się więc obyć bez obrazu, bazując na lingwistycznym zamienniku, ale jeśli już słowo i wizerunek spotykają się na tym samym terenie, nic nie jest oczywiste. Z pewnością nie ma tu podporządkowania jednego drugiemu, a dziwne związki między językiem a obrazem skutkują zaskoczeniem i buntem odbiorcy przeciwko ich nieodpowiedniości. Powtórzę jednak, iż Foucault widzi metodę Magritte’a jako aprecjację przypominania, w opozycji do wszechpanującej wcześniej zasady podobieństwa<sup>401</sup>.

Dzieła belgijskiego surrealisty z pewnością można porównać do popularnych w tym samym czasie kolaży, które stanowić mogą punkt odniesienia dla struktury miejskiej przestrzeni. Pod względem substancji malarskiej obrazy Magritte’a są jednorodne, malowane

<sup>399</sup> Zob. <http://beautifultheology.blogspot.com/2007/03/words-and-images-13-i-going-to-race.html>.

<sup>400</sup> Zob. <http://beautifultheology.blogspot.com/2007/02/words-and-images-12-on-voit-autrement.html>.

<sup>401</sup> Por. M. Foucault, *To nie jest ...*, op. cit., s. 45-58.

cienką warstwą farby, gładko wykończone<sup>402</sup>. Pojawiające się w obrazach słowa namalowane są tak samo jak przedmioty. A jednak finalnym efektem są dzieła heterogeniczne, gdyż treści językowe wchodzą w pełną napięć relację z przedstawieniami obrazowymi. Tak jakby obraz zbudowany był i z przedstawień, i z uwidzialnionych myśli, i w ten sposób przekraczał granice sztuk plastycznych. Magritte znalazł sposób na pokazanie niewidzialnego: abstrakcyjnych myśli i znaczeń, które wiążą się ze znakami języka.

Dlatego też dostrzegam cienką nić, łączącą surrealistyczne kolaże, „słowoobrazy” Magritte’a i pejzaż współczesnego miasta, w który wpisane są stare neonowe słowa. Istotą onirycznego spotkania w surrealistycznych kolażach jest negacja uznanych granic między materiałami i przedmiotami, deformacja relacji i „mutacja funkcji” przedmiotów. Belg nie tworzy kolaży w technicznym znaczeniu tego słowa, jednak świat jego obrazów obfituje w typowe dla nich nielogiczności i transformacje przedmiotów. Przedmioty surrealistyczne nie tylko obecne są jako przedstawienia przedziwnych form na jego płótnach, obrazy jako całości też można postrzegać jako nadrealistyczne. Kolaż Magritte’a zasadza się na zderzeniu materii obrazu i myśli, wyrażonej poprzez litery i słowa, a więc symboliczne znaki językowe. Na podobnym poziomie ujawnia się podobieństwo miasta i awangardowej techniki plastycznej: kolaż powierzchni i brył architektonicznych, obrazów i neonów jest spotkaniem nie tylko kształtów, substancji i technologii, ale i przeróżnych idei, przekazów, znaczeń i śladów. Tak jak fajka ukazana przez *Zdradliwość obrazów* nie jest rzeczywistą fajką i nie można jej zapalić, tak też neon układający się w słowo „Baton” nie jest przysmakiem do skosztowania.

Namalowana fajka każe myśleć o fajce rzeczywistej na zasadzie podobieństwa, neonowy napis przywodzi na myśl sklep czy cukiernię na mocy konwencji, jaką jest nadawanie znaczeń poszczególnym słowom danego języka. Neon jest przedmiotem w podstawowym rozumieniu tego słowa, gdyż – zwłaszcza gdy brak mu blasku, który odwraca uwagę od materialności – został stworzony na bazie szkła i metalu. Jest też obiektem poetyckim, „słowoprezydentem”, dostrzeganym przez odbiorcę, który spotkał się z realizacjami poezji konkretnej. Jest przedmiotem estetycznym, wykonanym z dbałością o jego formę i funkcję. W tym sensie słowa na obrazach Magritte’a są bardziej **namalowane** niż **zapisane**, potraktowane z równą starannością plastyczną co inne elementy dzieła, wykaligrafowane tzw. pisanką, powszechną we francuskiej typografii ozdobnej, często spotykaną na szyldach.<sup>403</sup> Neony są również zapisem myśli i skojarzeń, które towarzyszą

---

<sup>402</sup> Wyjątkiem jest obraz *Fajka* z 1926 roku, w którym grubo nałożona farba daje wizerunkowi fajki efekt trójwymiarowości.

<sup>403</sup> Zob. np. <http://zosiaosliso.blogspot.com/2009/08/typograficzny-pejzaz-miasta-saint.html>.



danemu słowu lub znakowi – widząc świecący neon, przechodzień będzie spodziewał się dostrzec w pobliżu reklamowany zakład lub punkt usługowy.

Co innego, gdy napotyka neon nieczynny – oczekiwanie nie zostanie spełnione, a wskazanie neonu unosi się w przestrzeni, odsłaniając brak swego punktu odniesienia. Neonowe litery i znaki przypominają umieszczone na płaszczyźnie płótna obrazy i słowa belgijskiego nadrealisty:

„Magritte pozwala rządzić się starej przestrzeni przedstawienia, choć jedynie na powierzchni, jest ona bowiem już tylko kamieniem litograficznym, nośnikiem figur i słów – pod spodem nie ma nic.”<sup>404</sup>

Powierzchnia, pod którą nic nie ma, jest więc kolejną figurą wspólną dla kolażu, Magritte’a i tkanki miasta. Rozświetlone neony z filmowych ujęć i literackich opisów Berlina, Nowego Jorku, Tokio czy Paryża potęgowały cielesne i zmysłowe doznawanie miejskiego świata. Wygasłe instalacje, pozostałe po dawnych miejscach, wydają się pozostawać na powierzchni przekazu różnych miejskich znaków, nie kryje się za nimi nic rzeczywistego – jedynie widma przeszłości, zbudowane (jak je widział Agamben) ze „znaków, cyfr i monogramów”. W paradoksalny i zawiły sposób, słowo nie odsyła już do swego przedmiotu, ale i staje się przedmiotem – neonem bez znaczenia, przedmiotem surrealistycznym, włożonym w kolaż miasta:

„Kiedy zaś słowo nabiera wagi przedmiotu [...], słowo i przedmiot nie zamierzają już tworzyć wspólnej figury tylko rozbiegają się w różnych kierunkach.”<sup>405</sup>

W różnych kierunkach rozbiegają się więc stare neony, ich słowa i znaki oraz współczesne miejsca w mieście, które nie należą już do neonowego przekazu.

Gdyby w panoramie krajobrazu miasta wyizolować jeden ze starych neonów, domagałby się on objaśnienia, przypisu, historii, skąd jego obecność. Wobec braku dawnego punktu odniesienia, to już „tylko” neon – przedmiot, autoreferencyjny i wyłamujący się z gęszczy znaków, związanych ze współczesnością. Chociaż – może pozbawiony światła i funkcji, mógłby zostać opatrzone przeczeniem „To nie jest neon”?

---

<sup>404</sup> M. Foucault, *To nie jest...*, op. cit., s. 42.

<sup>405</sup> Ibidem, s. 42-43.

## Zakończenie

W filmie Mike'a Nicholasa *Bliżej*<sup>406</sup> zdradzony przez partnerkę Larry (Clive Owen) idzie do nocnego klubu. Spotyka tam kobietę (Natalie Portman), która związana była z jego rywalem. Znał ją pod imieniem Alice, tymczasem Jane (to jej prawdziwe imię) pracuje jako striptizerka w lokalu. Larry zamawia prywatny striptiz w okrągłym pokoju, nazwanym *Paradise* (Raj). Za pieniądze w klubie może zobaczyć wszystko, czego pożąda, może też rozmawiać z dziewczyną. Nie może jej tylko dotykać. Drogiej intymności różowego rajy pilnuje czujne oko kamery ochroniarskiej; dwa kadry klubowej sekwencji ujmowane są z góry, z perspektywy podglądającego obiektywu. Bohaterowie flirtują, Larry nie kryje pożądan. Kobieta przyjmuje erotyczne pozy, mężczyzna patrzy, pożera ją wzrokiem, w ciągłym ruchu zbliżają się do siebie, jednak reguły usługi nie pozwalają przekroczyć magicznej granicy fizycznego kontaktu. Rozmowa, wypełniona aluzjami do przeszłości, wzmacnia napięcie. Praca Jane polega na zaspokajaniu przede wszystkim wizualnych potrzeb klientów, podnieca ich swoim wyglądem, ruchem, rozbiera się i uwodzi na życzenie. Stymuluje mężczyzn do granic wytrzymałości, sprzedaje jednak tylko (aż?) widok. Podglądactwo *peep-show* doprowadzone jest do skrajności, w rajskim pokoju nikt nie kryje się z potrzebą patrzenia. Co więcej, wojeryzm świata nocnego klubu jest wojeryzmem drugiego rzędu, bohaterowie erotycznej gry są podglądani przez ochronę. Punkt widzenia kamery to również punkt, z którego akcję filmu obserwuje widz, wciągnięty do królestwa wzrokowej erotyki. Jane pokaże Larry'emu wszystko, czego ten zażąda. Nie pozwoli jednak na dotyk.



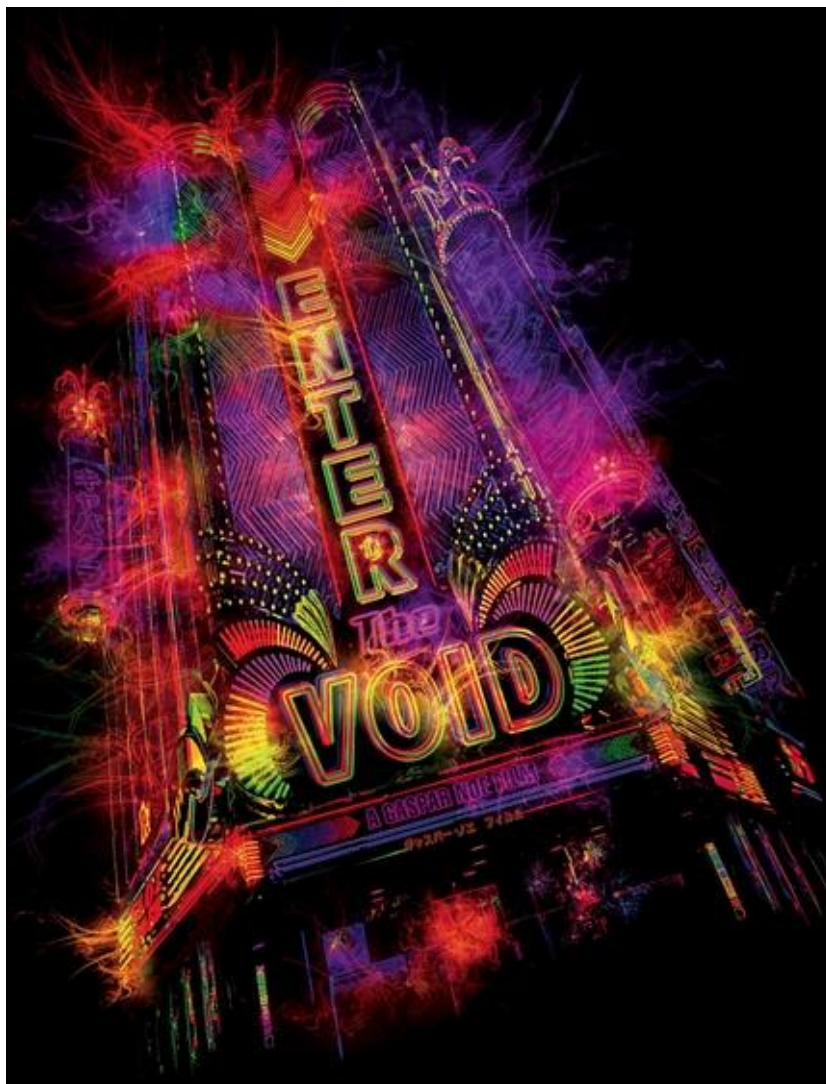
Il. 45. Kadr z filmu *Bliżej*

<sup>406</sup> *Bliżej (Closer)*, reż. M. Nichols, USA 2004.

Podobne ujęcia klubu nocnego znaleźć można w niedawnym filmie Gaspara Noé *Wkraczając w pustkę*<sup>407</sup>. Kamera podążająca za duchem zastrzelonego na początku opowieści narkomana Oscara (Nathaniel Brown) ukazuje *night club*, w którym pracuje siostra bohatera (Paz de la Huberta). Tak jak system monitoringu ochroniarskiego w *Blżej*, kamera we *Wkraczając w pustkę* ujmuje scenę z góry, z pozycji wszechwidzącego oka, dla którego nie istnieją bariery ścian. Tylko że w filmie Noé zniesiony zostaje zakaz dotykania striptizerek. Tokijski klub serwuje przyjemności dla wszystkich zmysłów, a klienci mogą w pełni zaspokoić swoje pożądanie. W prywatnych pokojach dochodzi do aktów seksualnych, klub jest w istocie agencją towarzyską. Sposób filmowania, imitujący narkotyczne, fragmentaryczne, niemal stroboskopowe widzenie rzeczywistości, wprowadza ciekawy efekt podglądania świata filmowego z pozycji „na górze”, nadaje realizacji No znamiona metafilmowej wypowiedzi o charakterze widzenia. Męczący oko rytm i niestabilność zdjęć demaskują kamerę jako medium między widzem a światem ekranowym. Jednakże w filmie *Wkraczając w pustkę* brak subtelного erotyzmu, pragnienia podsycanego niemożnością dotknięcia, które obserwujemy w *Blżej*. Patrzymy na sekwencje w nocnym klubie beznamietnie, wszystko jest dozwolone, nie starcza miejsca na refleksję nad istotą kinowej erotyki. Niecodzienna perspektywa, łącząca w sobie elementy wszechwiedzy (oglądanie świata z punktu widzenia zmarłego Oscara) z zaburzeniami percepcji obnaża istnienie kamery prowadzącej widza przez świat *Wkraczając w pustkę*. Kamera ta mówi nam jednak więcej o widzeniu i jego granicach czy alternatywach (widzenie po śmierci), niż o samym kinie jako maszynie widzenia i widzialności. W sekwencjach poza nocnym klubem film Noé prowadzi widza przez ulice miasta, skąpane w zimnym blasku neonów, w perspektywie wytyczonej przez różne źródła sztucznego oświetlenia. Tokio jawi się jako miasto *par excellence* kinowe, w którym fasady budynków ukryte są za instalacjami ze światła. Efekt ten spotęgowany jest przez nierówny rytm kamery i jej stroboskopowe widzenie świata, które wykracza poza ściany dyskoteki i obejmuje również pulsujące ruchem i światłem ulice. Miasto Noé’go jest metropolią iluminacji, dynamiki i pobudzenia zmysłowego, w którym mieszają się ze sobą przeróżne podniety sensoryczne. Kamera przenikająca mury jest tu metaforycznym wyrazem wszechobecności prezentowanego typu percepcji.

---

<sup>407</sup> *Wkraczając w pustkę* (*Enter the Void*), reż. G. Noé, Francja–Niemcy–Włochy–Kanada 2009.



Il. 46. Plakat z filmu *Wkraczając w pustkę*

*Blżej* jest dziełem autotematycznym. W filmie odnajdę wiele aluzji do mechanizmów działania kina, między innymi kwestie relacji fotografii do rzeczywistości oraz ciekawe dialogi dotyczące sposobów patrzenia, jak na przykład w scenie przy akwarium. Sekwencja w nocnym klubie jest jednak najsilniejszym wyrazem przemożnej siły sensualności, w której bardzo trudno oddzielić od siebie poszczególne zmysły. Klienci klubu przychodzą, by doznać pobudzenia cielesnego, lecz ich pragnienia – paradoksalne – podsypane są przez bodźce wzrokowe. Granice wytyczone klientom są sztuczne, ale bardzo jasne; czerpią z integralności zmysłowego doświadczenia, dostarczając mężczyznom częściowego zaspokojenia ich potrzeb wyłącznie za pośrednictwem wrażeń wizualnych. W pokoju zwanym „rajem” działa podobna zasada odbioru jak podczas kinowego seansu – oglądane obrazy (w klubie to obrazy *live*) stymulują cielesność obserwatora. Mimo iż kobiety są rzeczywiste, striptiz stawia tę realność pod znakiem zapytania. Erotyczny spektakl pobudza

wszystkie zmysły męskich widzów, ale kobiety, których nie można dotknąć, zdają się bardziej fantomami, obrazami „jak w filmie”. Doznanie zmysłowe nie znajduje spełnienia, nieprzekraczalna granica dotyku zawiesza integralność doświadczenia.

Filmowe ujęcie wizyty w nocnym klubie wydobywa podobieństwa między dwoma doświadczeniami: kina i usługi erotycznej. Obie przestrzenie – kina i lokalu – są gęste od zmysłowej atmosfery i wszechogarniającej taktylności, choćby miała być ona niemożliwa do fizycznej realizacji. Dyspozytyw kinowy, uformowany w zamkniętych i ciemnych salach, znajduje swoje przełożenie w wielu innych zjawiskach codziennej rzeczywistości miasta. Model zmysłowego doznania, w którym iluzja miesza się z rzeczywistością, powierzchnia z przestrzennością, wizualność z taktylnością jest ciągle aktualny i stosuje się do wielu metropolitalnych fenomenów, mimo istotnych zmian w tkance miasta ponowoczesnego. Obok medialnych fasad, cyfrowych interfejsów i wszechogarniającej sieci komunikacyjnych we współczesnym mieście przetrwało wiele form, które swe korzenie mają w epoce nowoczesnej, znaczonej sprzężeniem między ulicą a kinem.

W niniejszej rozprawie poszukiwałam śladów doświadczenia kinowego w różnych przestrzeniach w *post-polis*. Myślę, iż przywołane na zakończenie dwie filmowe sekwencje stanowią adekwatną ilustrację sensorium kinowego, które przekracza granice sali projekcyjnej i które zostaje zaktywizowane także poza seansem filmowym. *Blżej* wspaniale oddaje erotyczne napięcie kina, związane przede wszystkim z przemożną chęcią (niemożliwego) dotyku, wyzwalaną bliskością obrazów ekranowych oraz obecnością wokół innych widzów. *Wkraczając w pustkę* zaciera granicę między miejscami zmysłowej rozrywki a ulicami miasta owładniętego przez świetlne oszołomienie i „sensacyjne” podniety. Między dwoma filmami rozpościera się pełna niuansów przestrzeń kinematograficznego doznania, w którym wzrok miesza się z dotykiem, zapachem, węchem i smakiem. Postawa poznawcza, uformowana przez kulturowy pejzaż modernizmu, nie straciła na aktualności w świecie współczesnym, wypełnionym archeologicznymi dyspozytywami kina i zjawisk kinopodobnych.

„Lektura to gest ciała.”

Roland Barthes

Roland Barthes, piewca cielesnej przyjemności czytania, przenosił czytelniczy „gest ciała” także na obcowanie z kinem. Dlatego też uczyniłam francuskiego myśliciela przewodnikiem moich kinowych peregrynacji, rozpoczętych na placu Kina Ideal, w ślad za wędrownym operatorem z filmu Wendersa *Z biegiem czasu*. Lektura eseju *Wychodząc z kina* sama w sobie jest gestem ciała, odpowiadającego na zarysowane w tekście zmysłowe przyjemności sali projekcyjnej. Barthes wytyczył topografię mojej archeologicznej podróży po obszarach sensorium kina.

Wraz z autorem *Fragmentów dyskursu miłosnego* przyglądałam się wnętrzu sali, zastanawiając się nad jej szczególnym magnetyzmem. Admirator „czerni kina” zainspirował mnie, by śledzić widza przed wejściem do kina, w trakcie seansu i po jego zakończeniu, a następnie udać się na przechadzkę ulicami miasta. Przechodziliśmy koło różnych kin – piętrowych multipleksów i niewielkich kin studyjnych. Na dłużej zatrzymałam się między regałami archiwum filmowego i w salach wystawowych muzeum kina. Szukałam kin ukrytych i seansów bez kina – projekcji plenerowych, samochodowych, w których salą stawało się miasto. Na koniec dostrzegłam kino w tych przestrzeniach miasta, gdzie nie ma ani sali, ani filmu – k no neonowe, które emituje w przestrzeń miasta słowa i formy, tworzące kolaż światła i przedmiotów. Doznawałam go podobnie jak seansu filmowego.

Barthes opisuje erotyczny sposób przeżywania projekcji, co wiąże się z jego zainteresowaniem cielesnym aspektem poznania. W komentarzach do pornograficznej twórczości Georges’a Bataille’a literaturoznawca przyznaje dużą wartość cielesnemu pożądaniu i przyjemności seksualnej. Autor *Przyjemności tekstu* powraca do myśli Montaigne’a, zgodnie z którą wrażenia somatyczne są integralną częścią doświadczenia<sup>408</sup>. Jednakże

---

<sup>408</sup> W eseju *O doświadczeniu* Montaigne rozumie je jako proces uczenia się, w którym podmiot wyczulony jest na ulotność i nieciągłość zdarzeń, jakich doświadcza. W tak zarysowanym horyzoncie poznawczym ciało jest istotnym podłożem doświadczenia, obok intelektualnych interpretacji przedmiotów poznania. Zob. M. Jay, *Pieśni...*, op. cit., s. 49.

„bardziej niż ciało fenomenologiczne, usytuowane w miąższu cielesności [...] u Barthes’a jest to przede wszystkim ciało pożądające, spragnione zmysłowego spotkania ze światem i z innymi.”<sup>409</sup>

Doznanie podmiotu poznającego ma tu wymiar erotyczny, tkwi blisko przeżyć somatycznych, pozostaje w dwuznacznej relacji z pragnieniem seksualnym, znanym z intensywności i siły. Zbliżenie do przedmiotu nabiera dosłownej wymowy, doznawanie erotyczne pozwala na materialny kontakt i głęboko sensoryczne wrażenia.

Wyraz zmysłowej relacji między podmiotem a przedmiotem poznania odnalazłam w różnych świadectwach kinowych doznań, które posłużyły mi w niniejszej rozprawie za materię badań nad istotą kinematograficznego sensorium. Sekwencje filmów, obrazy, zdjęcia oraz teksty literackie traktuję jak fragmenty dyskursu „kinomiłosnego”, na podstawie których rekonstruuje model poznania estetycznego. Opiera się ono na zaangażowaniu wszystkich zmysłów oraz na cielesnym nastawieniu względem przedmiotu. W tym wypadku przedmiotem jest przestrzeń wypełniona światłocieniami: sala kinowa, ale także otwarte obszary miasta, gdzie można spotkać zarówno światło obrazowe, jak i nieprzedstawiające. Szczególne warunki odbioru – zaciemnione wnętrza, obecność innych widzów, niepewność co do ontologicznego statusu oglądanych obrazów i światła – sprawiają, iż w poznanie to wkrada się element erotycznego podniecenia i pragnienia intymnego kontaktu z przedmiotem. Stąd bardzo zmysłowy charakter kinowych doznań.

Charakter tego szczególnego typu poznania estetycznego uważam za bardzo istotny dla współczesnych postaw odbiorczych względem wszelkich wariantów kina. Dlatego też poświęciłam swoją pracę archeologii dyspozytywu kinowego, zestawiając obok siebie różne jego postaci. Gdy porównuję je ze sobą, zauważam rolę doznań cielesnych i dotykowych już w początkach historii kinowych seansów. Pierwotne wrażenia, jakich dostarczały projekcje, miały spory wpływ na wyodrębnianie się kultury kinowej od innych atrakcji. Ustalenie się kształtu przestrzeni kinowej umocniło estetyczne – w duchu *aisthesis* – nastawienie widza w percepcji seansu. Wraz z przekształceniami sztuki filmowej i rozprzestrzenianiem się fenomenu projekcji poza kinem – w dziedzinie różnych praktyk audiowizualnych, w architekturze, w urbanistyce – doznania kinematograficzne stają się nieodłączną częścią aktywności poznawczej w miejskim świecie.

---

<sup>409</sup> Ibidem, s. 541.

Wprowadzając i wyjaśniając pojęcie doznania na początku rozprawy, starałam się usytuować je na tle relacji między doświadczeniem a przeżyciem. Te dwie kategorie stanowią fundamentalne punkty odniesienia dla rozmyślań o sytuacji podmiotu poznającego w nowoczesnym świecie. W obrębie napięć pomiędzy *Erfahrung* i *Erlebnis* formowała się postawa odbiorcza widza kinowego, która okazała się odpowiednia dla doznawania zmieniającej się na wzór widowiska kinowego przestrzeni miasta. Postępująca estetyzacja epistemologiczna (w rozumieniu Welscha) wiąże się z ponowoczesną dekompozycją i rozpadem podmiotu, który zaczyna rozpuszczać się w przestrzeni pomiędzy nim a przedmiotem poznania. Pieśni doświadczenia śpiewane przez Michela Foucaulta, George'a Bataille'a czy Barthes'a to pieśni transgresji, świadectwa szamotania się w płynnej rzeczywistości, w której niepodobna już wyraźnie rozgraniczyć jej elementów. Podmiot stapia się z przedmiotem doświadczenia, nie potrafi już jasno określić swojej odrębności<sup>410</sup>. Doznawanie kina, takie jak opisuję je na kartach rozprawy, zachowuje jeszcze odrębność podmiotu, mimo że widać wyraźne dążenie, by zbliżyć się do przestrzennych światłocieni, jakie są tego doznania przedmiotem. Erotyczne napięcie i pożądanie kina sprawia, iż sensoryczna wrażliwość widza jest bardzo silna, odbiera on kino wszystkimi zmysłami. Świadectwa doznań kinematograficznych, jakie służą mi za podstawę analizy sensorium tego zjawiska, wskazują często na ważną rolę subiektywnych obrazów, które znajdują się w świadomości podmiotu już w chwili zmysłowego kontaktu z kinem. Podmiot poznający kinowość jest więc dla mnie podmiotem świadomym i suwerennym, mimo iż głęboko zanurza się w strumieniu wrażeń, jakie daje kino. Pełna immersja stanie się jednak domeną interaktywnego świata realizacji nowomediálních; kinematografia zatrzymuje się na progu immersji.

Zrekonstruowana na podstawie fragmentów dyskursu „kinomiłosnego” przestrzeń doznawania kina jawi się jako konglomerat bodźców multisensorycznych. Implikuje ona szczególną sytuację odbiorczą, w której głębokie, cielesne doznania prowadzą podmiot do przeżycia rzeczywistości wykraczającej poza salę projekcyjną. Dlatego też jestem przekonana, iż doznanie kinematograficzne jest jednym z najważniejszych doświadczeń poznawczych, które zbliża podmiot do materii, jaka go otacza. Wypływa z estetycznej postawy względem świata, wpisuje się w zjawisko estetyzacji epistemologicznej, gdyż zarówno przedmiot, jak i sam proces poznania należą do praktyki *aisthesis*. Doznanie kinematograficzne przebudowuje ludzkie sensorium, przystosowując je do percepcji opartej

---

<sup>410</sup> Ibidem, s. 511-563.



na cielesności. W trakcie ponad stu lat miejskiego obyczaju chodzenia do kina model zmysłowego doznawania zadomowił się na dobre w codziennej aktywności poznawczej.

Biorąc pod uwagę przykłady przywołane w treści rozprawy, poszukiwań istoty kina nie można ograniczyć jedynie do dziedziny obrazów przedstawiających – czy będzie to fikcyjny świat opowieści filmowej, czy uwewnętrzniona kolekcja wspomnień i doświadczeń widza. By w pełni uchwycić wagę ważnego zjawiska antropologicznego, jakim jest spotkanie z kinem, istnieje potrzeba wyjścia poza salę projekcyjną, która nazbyt często stanowi jedyny kontekst rozważań i analiz. Dlatego też wiele uwagi poświęciłam miejscom okołokinowym: miastu, ulicom, przybytkom rozrywki, holom i korytarzom samego kina, starając się pokazać otoczenie, w jakim odbywa się seans filmowy. Zastanawiałam się nad fenomenem projekcji świetlnej poza kinem, pytałam o miejsce filmu w archiwach i muzeach, które pokazują zupełnie inne aspekty kina niż te, które dostępne są w sali projekcyjnej.

Eksplokacja terenów przyległych kinu z punktu widzenia antropologii zmysłów wpisuje się w aktualną tendencję metodologiczną kulturoznawstwa, którą Ewa Rewers definiuje jako „skuteczną demarginalizację”<sup>411</sup>. Nurt ten charakteryzuje się włączaniem w obszar badań kulturoznawczych zjawisk, które związane są z codziennością i doświadczeniem subiektywnym, niemożliwym do naukowego uogólnienia:

„demarginalizacja obejmuje pewne praktyki kulturowe funkcjonujące w obszarze badań, których status poznawczy kwestionowano, a które swoją słabość epistemologiczną (w scjentystycznym kontekście) uznają za konstytutywną. Najkrócej rzecz ujmując, postępująca demarginalizacja tych praktyk utrwala myślenie o kulturoznawstwie jako projekcie epistemologicznym, krytycznym i etycznym zarazem.”<sup>412</sup>

Skupienie uwagi na doznaniach widza kinowego uważam za zwrócenie się w stronę tematów dotąd spychanych na margines refleksji o filmie, która zajmowała się głównie kwestią odbioru narracji ruchomych obrazów. Archeologiczna historia kina, pozostająca na obrzeżach tradycyjnej historii filmu (będącej *notabene* często historią filmu w kinie i nigdzie więcej poza nim), wyprowadza badacza na niepewny teren indywidualnych przeżyć i komentarzy.

---

<sup>411</sup> E. Rewers, *Skuteczna demarginalizacja*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Granice...*, op. cit., s. 28.

<sup>412</sup> Ibidem, s. 29.

Niemniej jednak próba zrekonstruowania pewnego modelu na podstawie fragmentów dyskursu „kinomilosnego” jest z założenia projektem epistemologicznym zanurzonym w codzienności nowoczesnego podmiotu, którą współczesne kulturoznawstwo stawia w centrum swych zainteresowań.

Moje studium doznania kinematograficznego w kontekście sensorium wskazuje na trafność przewidywań wybitnej badaczki kultury miasta, która wśród możliwych kierunków postępowania demarginalizacji wskazuje m. in. na kulturę sensualną i metafizykę materialności<sup>413</sup>. Antropologia zmysłów łączy się z epistemologicznym wymiarem kulturoznawstwa jako opisu najważniejszych działań poznawczych, które podejmuje każdy człowiek. Perspektywa sensoryczna pozwala na sformułowania ostrożnych uogólnień, gdyż zakłada związek poszczególnych zachowań ze schematami stworzonymi przez daną kulturę. Z drugiej strony, determinacja kulturowa w polu zmysłowości jest na tyle ograniczona, iż archeologia doznań sensualnych odkrywa aspekty kina nieistniejące w głównych nurtach teorii. Sytuacja, w której wypełniony pamięcią osobistych doznań podmiot spotyka się z nasyconą zmysłowością przestrzeni kina uwidocznia płynną granicę między standardowym zachowaniem, skodyfikowanym i opisanym przez dominujący model działania, a subiektywną modyfikacją i wzbogaceniem potencjalnych realizacji danego doświadczenia.

Rozszerzenie pola badawczego poza tradycyjny dyspozytyw sali kinowej, jaki ukształtował się w pierwszych dekadach XX wieku, wymagało zarówno podróży w przeszłość, do wodewilowych korzeni widowiska kinematograficznego, jak i wyjścia na terytorium około- lub postfilmowych przestrzeni. Celowo pominęłam gruntownie już opisane praktyki włączania ekranów i wyświetlaczy w architekturę miasta, by zwrócić uwagę na mniej kinematograficznie oczywisty charakter neonowych pejzaży. Mimo iż poszczególne dyspozytywy wydają się od siebie bardzo odległe – gdy zestawić ze sobą intymną salę studyjnego kina, przepełnioną rozrywką multipleks i tętniącą medialnymi przekazami ulicę ze szkieletami starych neonów – na poziomie zmysłowych doznań dostrzegam między nimi wiele podobieństw. Refleksja teoretyczna podążała zwykle drogą zmian medium filmowego, abstrahując od materialnych warunków kinowych. Zgodnie z taką optyką zupełnie inaczej przedstawiał się model odbioru kina autorskiego i hollywoodzkich superprodukcji, a w analizach miejskich praktyk audiowizualnych nacisk położony był na narracje obrazów przedstawiających. Można zaryzykować uproszczenie, iż jedynym punktem wspólnym dla różnych postaci filmu w kinie i w przestrzeni miasta był dyspozytyw ekranu.

---

<sup>413</sup> Zob. ibidem, s. 35.

Tymczasem archeologiczne odkrywanie archiwum dyskursu o doznaniach kinowych dowodzi, iż z perspektywy *aisthesis* kino jest przestrzenią bardzo rozległą, w której zawiera się wiele miejsc i zjawisk, aktywizujących sensorium. Specyfika doznań kinematograficznych zawiesza opozycję między DKF-ami a multipleksami, rozluźnia też granice między wnętrzem sali projekcyjnej a ulicami miasta. Jarmarczne korzenie pierwszych pokazów filmowych pozostają rdzeniem odbioru kina jako wytworu kultury „niskiej”, związanej ze

„zmysłową, cielesną przyjemnością, konsumpcją i utożsamieniem, zatarciem granic między przedstawieniem, a rzeczywistością, zatopieniem kwestionującym chłodny dystans podmiotu obcującego z dziełem.”<sup>414</sup>

Percepcja „sensacji” naznaczyła postawę odbiorczą wobec filmu i fenomenów okołofilmowych, jednakże przeniknęła do głębi aktywności poznawczej. Stała się wcieleniem estetyzacji epistemologicznej, niezależnie od typu filmu i rodzaju dyspozytywu, w jakim dochodzi do spotkania z kinem. Doznawanie kina jawi się jako jedna z kluczowych strategii uczestnictwa w kulturze współczesnej, przenikniętej przez sensorium. Współ z ponowoczesnymi „pieśniami doświadczenia”, w których dochodzi do zatarcia granic między podmiotem a przedmiotem, model zrodzony u progu epoki nowoczesnej nie traci na aktualności. Dyspozytyw poznania kinematograficznego obecny jest w przestrzeni kultury obok najnowszych, multimedialnych środowisk immersji, gdyż zjawiska wywiedzione z istoty kinowości nie przeminęły przecież wraz z rozwojem innych form przekazów medialnych. Stanowią ważne elementy tkanki miejskiej i aby w pełni je zrozumieć, trzeba dokonać pracy archeologicznej i oddzielić je od pozostałych dyspozytywów. Doznawanie kinematograficzne jest doświadczeniem rozproszonym w codziennych działaniach, aktywizowanym przez określone sytuacje, podobne do wizyty w kinie.

Moją rozprawę pragnęłabym włączyć do archiwum już istniejących fragmentów dyskursu „kinomiłosnego”, z nadzieją, iż jej lektura będzie od czytelników wymagać Barthesowskiego „gestu ciała”. Myślę, iż niniejsza praca może stanowić punkt wyjścia do dalszych rozważań nad archeologią doznań kinematograficznych. Potencjalne ścieżki badawcze dostrzegam między innymi w dziedzinie historii kinowej architektury, w wytyczaniu historycznych i aktualnych topografii kin w konkretnych miastach, a także w stworzeniu monografii szczególnych miejsc kinowych. Rozwinięcia domaga się na pewno

---

<sup>414</sup> M. Adamczak, *Z DKF-u...*, op. cit., s. 115.

kwestia ukrytych kin pornograficznych, wokół których przestrzeń organizowana jest w ściśle skodyfikowany sposób. Również nowoczesne praktyki kolekcjonerskie w odniesieniu do metod archiwów filmowych mogą stać się tematem wnikliwych opracowań. Byłabym bardzo usatysfakcjonowana, gdyby *Sensorium kina* stało się inspiracją dla kolejnych studiów nad doznaniem kinematograficznym.

## Bibliografia

- Adamczak M., *Z DKF-u multipleksu, czyli przeprowadzka X muzy*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Warszawa 2010, s. 85-118.
- ag4 Mediafaçades, Cologne – London – New York 2006.
- Agamben G., *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, [w:] idem, *Nagość*, Warszawa 2010.
- Augé M., *Nie-miejsca*, „Autoportret” 2008 nr 2 (23), s. 5-9.
- Augustyn M., *Na krawędzi snu*, piosenka z albumu *Pod prąd* grupy KSU, 1988.
- Balázs B., *Wybór pism*, Warszawa 1987.
- Barker J. M., *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley–Los Angeles–London 2009.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Wychodząc z kina*, [w:] Godzic W. (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, Kraków 1993, s. 157-160.
- Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, Gdańsk 1998.
- Bayer H., *On Typography*,  
[http://graduate.mica.edu/gdmfa/thesis2009/armstrong/Images/press\\_images/GDT\\_bayer.pdf](http://graduate.mica.edu/gdmfa/thesis2009/armstrong/Images/press_images/GDT_bayer.pdf).
- Benjamin W., *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996.
- Benjamin W., *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opr. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Benjamin W., *Pasaże* Kraków 2006.
- Benjamin W., *Powrót flâneura. O Spacerach po Berlinie Franza Hessla*, „Literatura na Świecie” 2001 nr 8-9, s. 235-238.
- Berman M., *Płomienie domowego ogniska. Znaki na Times Square*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009, s. 383-406.
- Beylin S., *Nowiny i nowinki filmowe 1896-1939*, Warszawa 1973.
- Bogard W., *The Coils of a Serpent. Haptic Space and Control Societies*,  
<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=581>.
- Bonitzer P., *Powierzchnia wideo*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*, Kraków 1997, s. 309-330.
- Borde R., *Les cinémathèques*, Lausanne 1983.
- Brach- Czaina J., *Blony umysłu*, Warszawa 2003.
- Bruno G., *Streetwalking around Plato's Cave*, „October”, 1992, Vol. 60 (Spring, 1992), s. 110-129, <http://www.jstor.org/stable/779037>.
- Brzozowska B., *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje*, Łódź 2009.
- Buck-Morss Susan, *Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, „October” Vol. 62, Autumn 1992, s. 3-41, <http://www.jstor.org/stable/778799>.
- Budrewicz K., *Kino ŚLEŻA, Sobótka*, <http://www.kinoportal.pl/index.php/wspomnienia/kino-sleza-sobotka-karol-budrewicz/>.
- Ceram C. W., *Archéologie du cinéma*, Plon 1966.
- Chmielecki K., *Przedmiot – światło – powierzchnia. O estetycznych aspektach „wydarzeń wizualnych”*, „Kultura Współczesna” 2006 nr 4, s. 132-147.
- Cieniak E., Nowakowski B., *Tu było kino – album o końcu świata małych kin*, Warszawa 2008.

- Classen C., *Foundations for an Anthropology of the Senses*, "International Social Sciences Journal" 1997 nr 153, s. 401-412.
- Classen C., Howes D. & Synnott A. (ed.), *Aroma: The Cultural History of Smell*, London and New York 1994.
- Classen C., *The Book of Touch*, Oxford 2005.
- Classen C., *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, London 1993.
- Comolli J-L., *Maszyny widzialnego*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Widzieć, myśleć, być: technologie mediów*, Kraków 2001, s. 447-471.
- Corbin A., *Le Miasme et la Jonquille: l' odorat et l'imaginaire social, XVIIème et XIXème siècles*, Paris 1986.
- Dąbkowska-Zydroń J., *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań 1999, s. 24; zob. też. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985.
- de Becque A., *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris 2003.
- de Kerckhove D., *Przeciw architekturze (architektura inteligencji)*, [w:] Maj A., Derda-Nowakowski M. (red.), *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, Katowice 2009, s. 37-46.
- de Kerckhove D., *Umysł dotyku. Obraz, ciało, taktylność, fotografia*, [w:] Maj A., Derda-Nowakowski M. (red.), *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, Katowice 2009, s. 45-51.
- Deleuze G., *Kino*, Gdańsk 2008.
- Derrida J., *Pokolenie jednego miasta*, „Lettre Internationale”, zima 1993/1994, s. 13-16.
- Drobnick J., *The Smell Culture Reader*, Oxford 2006.
- Dziuban Z., *Dlaczego nie można wejść dwa razy do tego samego miasta?*, „Kultura Współczesna” 2006 nr 3.
- Eco U., *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1999.
- Ernst W., *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002.
- Fashion & Surrealism*, London 2002.
- Featherstone M., *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm, Antologia przekładów*, Kraków 1998, s. 299-322.
- Flusser V., *Ku uniwersum obrazów technicznych*, [w:] *Po kinie...? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór, wprowadzenie i opracowanie Andrzej Gwóźdź, Kraków 1994, s. 53-67.
- Foucault M., *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, „Kultura Popularna” 2008 nr 2 (16), s. 7-13.
- Foucault M., *To nie jest fajka*, Gdańsk 1996.
- Friedberg A., *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur-flâneuse*, [w:] Majewski T. (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009, s. 59-102.
- Frydryczak B., *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*, [w:] Wojciechowski S., Zeidler-Janiszewska A. (red.), *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, Warszawa 1998, s. 101-115.
- Frydryczak B., *Świat jako kolekcja. Próby analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002.
- Gadamer H. G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, Warszawa 2007.
- Gałczyński K. I., *Małe kina*, z tomu *Siódme niebo*, Warszawa 1970, s. 199-200.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, [w:] Markiewicz H. (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, tom IV, część 2, Kraków 1992, s. 317-365.

- Ghirardo D., *Architektura po modernizmie*, Toruń-Wrocław 1999.
- Gonzalez M., *Edward Hopper: All the Lonely People*, <http://www.socialistreview.org.uk/article.php?articlenumber=8927>.
- Gribé G., Lacroche F., *Anciennes salles de cinéma et avatars*, [w:] « *Monuments Historiques. La dernière séance* », No. 137, février-mars 1985, s. 29-40.
- Gunning T., "Now you see it, now you don't". *The temporality of the cinema of attractions*, [w:] L. Grieveson, P. Kraemer (ed.), *The Silent Cinema Reader*, Routledge 2004, s. 41-50, [http://www.google.com/books?id=\\_XUqD7ShVIUC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q=&f=false](http://www.google.com/books?id=_XUqD7ShVIUC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q=&f=false).
- Gunning T., *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] L. Williams (ed.) *Viewing Positions*, Rutgers 1995, s. 114-133.
- Gunning T., *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant – Garde*, "Wide Angle" 1981 Vol. 8, nr 3-4, s. 63-70.
- Gwóźdź A., *Kino po kinie – film po kinie*, [w:] idem (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Warszawa 2010, s. 11-32.
- Gwóźdź A., Marginesy, ale nie marginalia. O sposobach doświadczania kina z kina, [w:] idem (red.), *Granice kultury*, Katowice 2010, s. 112-126.
- Gwóźdź A., *Pamięć kina*, [w:] idem (red.), *Nie tylko filmu, nie same kina. Z dziejów X muzy na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim*, Katowice 1996, s. 9-23.
- Gwóźdź A., *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Katowice 1990.
- Gwóźdź A., *Posłowie*, [w:] idem (red.), *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, Warszawa 2008, s. 333-340.
- Gwóźdź A., *Skąd się (nie) wzięło kino*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom I : Kino nieme*, Kraków 2009.
- Gwóźdź A., *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków 2004.
- Hall Ben M., *The best remaining seats : the story of the golden age of the movie palace*, New York, 1961.
- Hall E., *Ukryty wymiar*, Warszawa 2003.
- Hansen M., *Benjamin, Cinema and Experience: The Blue Flower in the Land of Technology*, "New German Critique" No. 40, Winter 1987, s. 179-224, <http://links.jstor.org/sici?sici+0094-03328198724%290%3A40%3C179%3ABCAE%22B%3E2.0.Co%3B2C>.
- Harms R., *Obraz filmowy*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Niemiecka myśl filmowa: antologia. Niemcy do roku 1945*, Kielce 1992, s. 67-77.
- Herzfeld M., *Antropologia*, Kraków 2004.
- Hessel F., *Sztuka spacerowania*, „Literatura na Świecie” 2001 nr 8-9.
- Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.
- Howes D. (ed.) *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford and New York 2004.
- Howes D. (ed.), *The Sixth Sense Reader*, Oxford and New York 2009.
- Howes D., *Aesthetics of mixing the senses*, <http://www.david-howes.com/DH-research-sampler.htm>.
- Howes D., Marcoux J-S., *Introduction à la culture sensible, Anthropologie et Sociétés*, Vol. 30, Nr 3, 2006, s. 7-17, <http://id.erudit.org/iderudit/014922ar>.
- Jay M., *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] Nycz R. (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków 1998, s. 78-93.

Jay M., *Nowoczesne władze wzroku*, [w:] Rewers E. (red.), *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Poznań 1999, s. 79-93.

Jay M., *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, Kraków 2008.

Jencks Ch., *Architektura i inne eseje*, Warszawa 1989.

Jurek R. W., *Kino SŁOŃCE, Brzeg*, <http://www.kinoportal.pl/index.php/wspomnienia/kino-slonce-brzeg-remigiusz-w-jurek/>.

Karwińska I., *Warszawa: Polski neon*, Warszawa 2008.

Koepnick L., *Aura widziana na nowo*, „Kwartalnik Filmowy” 2008 nr 64, s. 25-44.

Kołodzyński A., *Kino WARSZAWA/AURORA, Kłodzko*, [http://www.tubylokino.pl/web/artykul/kino\\_warszawa\\_aurora\\_klodzko\\_andrzej\\_kolodynski](http://www.tubylokino.pl/web/artykul/kino_warszawa_aurora_klodzko_andrzej_kolodynski).

Kononczuk E., *Historia jako spektakl zmysłów*, [w:] Wieczorkiewicz A., Kostaszuk-Romanowska M. (red.), *Spektakle zmysłów*, Warszawa 2010, s. 34-52.

Kozakiewicz S. (red.), *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1969.

Kracauer S., *Kult dystrakcji*, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009, s. 207-213.

Krzysztofek K., *Zdekodowane kody*, [w:] Maj A., Derda-Nowakowski M. (red.), *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, Katowice 2009, s. 9-36.

Lacroche F., *Architectures de cinéma*, Paris 1981.

Léger F., *Funkcje malarstwa*, Warszawa 1970.

Lehari K., *Metaforyczny pejzaż miejski*, [w:] Rewers E. (red.), *Przestrzeń, filozofia i architektura. Osiem rozmów o poznaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, Poznań 1999, s. 60-74.

Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.

Lovink G., *Archive Rumbings. Interview with German media archeologist Wolfgang Ernst*, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0302/msg00132.html>.

Lubelski T., *Nowa fala czyli o pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2001.

Majewski T., „Regimenty wstrząsów”, „zmysłowy aparat innerwacji”: Benjamin i Kracauer o kinie oraz przemianach sensorium w nowoczesności, [w:] Wieczorkiewicz A., Kostaszuk-Romanowska M. (red.), *Spektakle zmysłów*, Warszawa 2010, s. 168-190.

Mallet-Stevens R., « *Les Cinémas.* » *Catalogue de l'exposition de l'art dans le cinéma français*, Musée Galliera, Paris, 1924.

Mannoni L., D. Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Paris 2009.

Manovich L., *Poetyka wzbogaconej (augmentowanej) przestrzeni*, [w:] Rewers E. (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010, s. 609-640.

Markowski M. P., *Słońce, możliwość, radość*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 49.

Marks L., *The Skin and the Film: Intercultural, Embodiment and the Senses*, Durham 1999.

Marks L., *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis 2002.

Martela B., *Nostalgia na Times Square*, [w:] Majewski T. (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009, s. 407-415.

Martin R., *Fashion & Surrealism*, London 1990.

McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004.

McQuire S., *The politics of public space in the media city*, <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/viewArticle/1544/1459>.

Migasiński J., *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.

Moholy-Nagy L., *The New Typography*, Munich 1923.



Nacher A., *Mobilne, wirtualne, realne. Rekonfiguracja doświadczenia miejskiego między nowoczesnością a postnowoczesnością*, [w:] Majewski T. (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009, s. 103-118.

Nacher A., *Negocjacje protokołu. Dlaczego warto kreślić odmienne historie nowych mediów?*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Granice kultury*, Katowice 2010, s. 544-559.

Norberg-Schulz Ch., *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000.

Paetzold H., *Polityka przechadzki*, [w:] Zeidler-Janiszewska A. (red.), *„Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”: obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, Warszawa 1993, s. 117-129.

Paquet M., *René Magritte*, Kolonia 2007.

Pietraszek P., *Kina we Wrocławiu*,  
[http://www.tubylokino.pl/web/arttykul/kina\\_we\\_wroclawiu\\_pawel\\_pietraszek](http://www.tubylokino.pl/web/arttykul/kina_we_wroclawiu_pawel_pietraszek).

Pildas A., *Movie Palaces. Survivors of an Elegant Era*, New York 1980.

Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008.

Pułka L., *Kultura mediów i jej spektakle na tle przemian komunikacji współczesnej i literatury popularnej*, Wrocław 2004.

Rasmus-Zgorzelska A., *Polska szkoła neonu błyszczy*,  
[http://www.dziennik.pl/kultura/article291281/Polska\\_szkola\\_neonu\\_blysczy.html](http://www.dziennik.pl/kultura/article291281/Polska_szkola_neonu_blysczy.html).

Rejniak-Majewska A., *Światła wielkiego miasta. Estetyka komercji, nowoczesny witalizm i ponowoczesna tęsknota?*, [w:] Majewski T. (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Warszawa 2009, s. 423-434.

Rembowska-Pluciennik M.: *Dlaczego warto wrócić do zmysłów? Wokół literaturoznawczych inspiracji antropologią zmysłów*, [w:] Czapliński P., Legeżyńska A., Telicki M. (red.), *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, Poznań 2010, s. 129-137.

Renner R. G., *Edward Hopper 1882 – 1967. Przetwarzanie rzeczywistości*, Kolonia, [brw].

Rewers E., *Ekran miejski*, [w:] Zeidler Janiszewska A. (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red., Poznań 1997, s. 42-50.

Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii miasta ponowoczesnego*, Kraków 2005.

Rewers E., *Pożegnanie z ekranem miejskim: ku „nowej prostocie”*, [w:] Gwóźdź A., Zawojski P. (red.), *Wiek ekranów: przestrzenie kultury widzenia*, Kraków 2002.

Rewers E., *Skuteczna demarginalizacja*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Granice kultury*, Katowice 2010, s. 26-34.

Różanowski R., *Szok i przeżycia, albo „odrażające doświadczenie epoki wielkiej industrializacji”*, [w:] Zeidler-Janiszewska A. (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Poznań 1997, s. 126-127.

Sauerland K., *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.

Schivelbusch W., *La nuit désenchantée*, Paris 1993.

Senior D., *Interview with Siegfried Zielinski*, <http://rhizome.org/discuss/view/20967/>.

Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, [w:] idem, *Socjologia*, Warszawa 2005.

B. Singer, *„Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności*, [w:] Majewski T. (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, s. 143-186.

Sitarski P., *Teoria autorska a nowe sposoby istnienia dzieła filmowego*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Kino po kinie – film po kinie*, [w:] idem (red.), *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, Warszawa 2010, s. 260-267.

Sławek T., *Akro/Nekro/Polis. Wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, [w:] Zeidler-Janiszewska A. (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Poznań 1997, s. 11-40.

Sławek T., *O istocie poezji konkretnej*, [w:] S. Piskor (red.), *Spór o poezję*, Kraków 1977.

Sobczyk I., *Katowice kiedyś były śląskim Las Vegas*, [http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35055,6690397,Katowice\\_kiedys\\_byly\\_slaskim\\_Las\\_Vegas.html](http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35055,6690397,Katowice_kiedys_byly_slaskim_Las_Vegas.html).

Sobczyk I., *Neony zginą razem z dworcowymi kielichami? Nie muszą!* [http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,8054676,Neony\\_zgina\\_razem\\_z\\_dworcowymi\\_kielichami\\_\\_Nie\\_musza\\_.html](http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,8054676,Neony_zgina_razem_z_dworcowymi_kielichami__Nie_musza_.html).

Sobkiewicz L., *Waltera Benjamina filozofia ulicy*, [w:] Zeidler-Janiszewska A. (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red., Poznań 1997. s. 137-142.

Sommer M., *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Warszawa 2003.

Sontag S., *Wiek kina*, „Kwartalnik Filmowy” 1995-96 nr 12-13, s. 20-25.

Stanton J., *Edward Hopper’s New York Movie*, <http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.html?id=26705>.

Stoichita V. I., *Krótką historia cienia*, Kraków 2001.

Świtek G., *Architektura + mowa*, [w:] Turowski A. (red.), *Krzysztof Wodiczko Pomnikoterapia*, Warszawa 2005.

Sytnik-Czetwertyński J., *Zwięzła krytyka pojęcia sensorium od Kartezjusza – przez Newtona, Leibniza, Boškovića – do Kanta*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2001 nr 3-4 (181-182), s. 373-386.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988.

Taussig M., *Tactility and Distraction*, „Cultural Anthropology”, Vol. 6, Nr 2 (May, 1991), s. 147-153, <http://www.jstor.org/stable/656411>.

Urbach H. *Dark lights, contagious space*, [w:] Borden I., Rendell J. (ed.), *InterSections: Architectural Histories and Critical Theories*, London 2000.

Valentine M., *The Show Starts on the Sidewalk. An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee*, New Haven and London, 1994.

Venturi R., D. S. Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form. Revised Edition*, Cambridge 1972.

Viot N., *Les aventuriers de l’énergie: les 1100 plus belles histoires de l’électricité*, boulogne-Billancourt 2004.

Virilio P., *Maszyna widzenia*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, Kraków 2001, s. 39-62.

Virilio P., *Światło pośrednie*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Po kinie...? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków 1994, s. 285-296.

Vivé J., *Prélude au cinéma. De la préhistoire à l’invention*, L’Harmattan 2006.

Wells W., *Silent Theater: the Art of Edward Hopper*, New York 2007.

Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Kraków 2005.

Wenders W., *Pejzaż miejski*, [w:] Gwóźdź A. (red.), *Europejskie manifesty kina. Antologia*, Warszawa 2002.

Winskowski P., *Architektura jako środek społecznego przekazu*, „Kultura Współczesna” 1999 nr 3(21).

Winskowski P., *Architektura: przestrzeń projekcji i powierzchnia ekranu*, [w:] Gwóźdź A., Zawojski P. (red.), *Wiek ekranów: przestrzenie kultury widzenia*, Kraków 2002, s. 477-499.

Zajonc A., *Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind*, New York, Oxford 1993.

Zeidler-Janiszewska A., *Dryfujący flâneur czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, [w:] eadem (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red., Poznań 1997, s. 125-134.

Zielinski S., *Archeologia mediów*, Warszawa 2010.

### **Bibliografia internetowa:**

<http://beautifultheology.blogspot.com>.  
<http://film.onet.pl/F,9828,1148546,1,artykul.html>.  
<http://inventors.about.com/od/qstartinventions/a/neon.htm>.  
[http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35019,8273661,Jest\\_neon\\_\\_jest\\_impieza\\_\\_Neon\\_na\\_Ma\\_riackiej\\_rozblysnal.html](http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35019,8273661,Jest_neon__jest_impieza__Neon_na_Ma_riackiej_rozblysnal.html).  
[http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,7030416,Katowice\\_\\_umow\\_sie\\_pod\\_neonem\\_na\\_Rynku.html](http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,7030416,Katowice__umow_sie_pod_neonem_na_Rynku.html).  
[http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,8121154,Sonda\\_uliczna\\_\\_Zatesknisz\\_za\\_neonami\\_.html](http://katowice.gazeta.pl/katowice/1,35063,8121154,Sonda_uliczna__Zatesknisz_za_neonami_.html).  
<http://kinoportal.pl>.  
<http://oed.com/cgi/entry/50219915>  
<http://sjp.pwn.pl/szukaj/doznanie>.  
<http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95190,4656842.html>.  
<http://www.cinematicity.nl/pl/o-firmie/cinema-city-international>.  
<http://www.cinematheque.fr/fr/informations-institution/association1.html>.  
<http://www.david-howes.com/senses/index.htm>.  
<http://www.ekabaret.pl/video.php?cmd=click&id=1001>.  
<http://www.e-neony.com/index.php>.  
[http://www.fiafnet.org/pdf/fr/fiaf\\_status.pdf](http://www.fiafnet.org/pdf/fr/fiaf_status.pdf).  
<http://www.gkw24.pl/wiadomosc/204/neony-wracaja>.  
[http://www.google.com/books?id=\\_XUqD7ShVIUC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q=&f=false](http://www.google.com/books?id=_XUqD7ShVIUC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q=&f=false).  
<http://www.medterms.com/script/main/art.asp?articlekey=15732>  
<http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>.  
<http://www.vdl.lu/Crazy+Cin%C3%A9matographe.html>.  
<http://zosiaoslislo.blogspot.com/2009/08/typograficzny-pejzaz-miasta-saint.html>.

## Filmografia

*Berlin, symfonia wielkiego miasta (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt)*, reż. W. Ruttmann, Niemcy 1927.

*Blżej (Closer)*, reż. M. Nichols, USA 2004.

*Czteryście batów (Les quatre cents coups)*, reż. F. Truffaut, Francja 1959.

*Duch roju (El espíritu de la colmena)*, reż. V. Erice, Hiszpania 1973.

*François Truffaut: autobiografia (François Truffaut: une autobiographie)*, reż. A. Andreu, Francja 2004.

*Grindhouse: Planet Terror*, reż. R. Rodriguez, USA 2007.

*Kino Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso)*, reż. G. Tornatore, Włochy 1988.

*Marzyciele (The Dreamers)*, reż. B. Bertolucci, Francja–USA–Wielka Brytania–Włochy 2003.

*Mędzy słowami (Lost in Translation)*, reż. S. Coppola, USA, 2003.

*Pina*, reż. W. Wenders, Niemcy–Francja–Wielka Brytania 2011.

*Serbis (Serbis)*, reż. B. Mendoza, Filipiny 2008.

*Spirit – Duch Miasta (The Spirit)*, reż. F. Miller, USA 2008.

*Walizka snów (La valigia dei sogni)*, reż. L. Comencini, Włochy 1953.

*Wkraczając w pustkę (Enter the Void)*, reż. G. Noé, Francja–Niemcy–Włochy–Kanada 2009.

*Z biegiem czasu (Im Lauf der Zeit)*, reż. W. Wenders, RFN 1976.

## Spis i źródła ilustracji

- Il. 1. Kadr z filmu *Kino Paradiso*,  
[http://generationfilm.files.wordpress.com/2010/06/nuovo\\_cinema\\_paradiso1.jpg](http://generationfilm.files.wordpress.com/2010/06/nuovo_cinema_paradiso1.jpg)
- Il. 2. Kadr z filmu *Kino Paradiso* ,  
<http://cinemasights.files.wordpress.com/2010/04/cinemaparadiso-thetheater.jpg>
- Il. 3. Plaça del Cinema Ideal, Ripoll, Hiszpania, fot. Justyna Budzik
- Il. 4. Plaça del Cinema Ideal, Ripoll, Hiszpania, fot. Justyna Budzik
- Il. 5. Kadr z filmu *Z biegiem czasu*,  
[http://2.bp.blogspot.com/\\_4Oy\\_7FFvAeg/SviD3T4aS1I/AAAAAAAAAF3U/YNEYYYczQPKU/s400/Im+Lauf+der+Zeit+holds+film+www.horschamp.qc.ca+doc-1486-dd07b.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_4Oy_7FFvAeg/SviD3T4aS1I/AAAAAAAAAF3U/YNEYYYczQPKU/s400/Im+Lauf+der+Zeit+holds+film+www.horschamp.qc.ca+doc-1486-dd07b.jpg)
- Il. 6. Kadr z filmu *Grindhouse: Planet Terror*,  
[http://www.google.pl/imgres?imgurl=http://highdefdiscnews.com/screenshots/planet\\_terror\\_4.png](http://www.google.pl/imgres?imgurl=http://highdefdiscnews.com/screenshots/planet_terror_4.png)
- Il. 7. Kadr z filmu *Marzyciele*, <http://ferdyonfilms.com/Dreamers.jpg>
- Il. 8. Kadr z filmu *Czteryśta batów*,  
[http://www.devoir-de-philosophie.com/images\\_dissertations/139626.jpg](http://www.devoir-de-philosophie.com/images_dissertations/139626.jpg)
- Il. 9. Kadr z filmu *Duch roju*,  
[http://1.bp.blogspot.com/\\_Zd5alkkazmY/Suh8gk94kXI/AAAAAAAAAC\\_E/tVdMJGChFI4/s320/el+espiritu+de+la+colmena+14.JPG](http://1.bp.blogspot.com/_Zd5alkkazmY/Suh8gk94kXI/AAAAAAAAAC_E/tVdMJGChFI4/s320/el+espiritu+de+la+colmena+14.JPG)
- Il. 10. Edward Hopper, *Nowojorskie kino (New York Movie)*, 1939 olej na płótnie, 81.9 x 101.9 cm, <http://www.hawaii.edu/lruby/art101/visarts.htm>
- Il. 11. Edward Hopper, *Hotelowy pokój (Hotel Room)*, 1931, olej na płótnie, 152.4 x 165.7 cm, [http://www.tate.org.uk/images/cms/12753w\\_hotelroo.jpg](http://www.tate.org.uk/images/cms/12753w_hotelroo.jpg)
- Il. 12. Edward Hopper, *Poranek na Cape Cod (Cape Cod Morning)*, 1950, olej na płótnie, 86.7 x 101.9 cm, <http://media3.washingtonpost.com/wp-srv/photo/gallery/090324/GAL-09Mar24-1778/media/PHO-09Mar24-155487.jpg>
- Il. 13. Edward Hopper, *Western Motel*, 1957, olej na płótnie, 76.8 x 127.3 cm,  
<http://artgallery.yale.edu/pages/collection/popups/images/amerps/enlarge480/22.jpg>
- Il. 14. Hiroshi Sugimoto, fotografie z cyklu *Theaters*, od 1978,  
<http://alotofsheets.blogspot.com/2009/09/hiroshi-sugimoto-theater.html>

- Il. 15. Edward Hopper, *Okno nocą (Night Windows)*, 1928, olej na płótnie, 73.7 x 86.4 cm,  
[http://27.media.tumblr.com/tumblr\\_l0g8kqjPMJ1qa5h7no1\\_500.jpg](http://27.media.tumblr.com/tumblr_l0g8kqjPMJ1qa5h7no1_500.jpg)
- Il. 16. Edward Hopper, *Poranne słońce (Morning Sun)*, 1952, olej na płótnie, 71.4 x 101.9 cm,  
<http://images.easyart.com/i/prints/lg/8/0/80991.jpg>
- Il. 17. Kadr z filmu *Pina*,  
<http://news.o.pl/wp-content/i/2011/06/pina-2011-06-15-530x319.jpg>
- Il. 18. Kadr z filmu *Pina*, <http://blog.hanwayfilms.com/wp-content/uploads/pina-street.jpg>
- Il. 19. Wejście do kina Eden, Marakesz, Maroko, fot. Karolina Pawlik
- Il. 20. Szyld świetlny kina Rio, Wencpils, Łotwa, fot. Justyna Budzik
- Il. 21. Plakat z filmu *Serbis (Serbis)*,  
[http://www.moviegoods.com/Assets/product\\_images/1010/429752.1010.A.jpg](http://www.moviegoods.com/Assets/product_images/1010/429752.1010.A.jpg)
- Il. 22. Kabina projekcyjna w kinie Eden, Marakesz, Maroko, fot. Karolina Pawlik
- Il. 23. Szyld kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik
- Il. 24. Plakat z filmu *Walizka snów*,  
<http://images.moviepostershop.com//la-valigia-dei-sogni-movie-poster-1953-1010668559.jpg>
- Il. 25. Kadr z filmu *Walizka snów*,  
<http://uptiki.com/images/kohnug431fea1052g15z.png>
- Il. 26. Budynek archiwum i centrum konserwacji należącego do kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik
- Il. 27. Wejście do budynku kinowego kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik
- Il. 28. Zbiory kopii filmowych kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik
- Il. 29. Zbiory plakatów kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik
- Il. 30. Biblioteka kinemateki w Tuluzie, fot. Justyna Budzik
- Il. 31. Mapa dojazdu do kina Bizzariusz w Warszawie,  
<http://mapa.targeo.pl/adres/Firma/Kino%20Bizzariusz%20Nowogrodzka%2046%2015a%20Warszawa~5512384>
- Il. 32. Wejście do byłego kina pornograficznego na dworcu PKP we Wrocławiu,  
<http://i42.tinypic.com/vmx6s6.jpg>
- Il. 33. Neon byłego kina pornograficznego na dworcu PKP we Wrocławiu,  
<http://www.nowamuzyka.nazwa.pl/brzydkiwroclaw/category/slady-prl/page/3/>
- Il. 34. Plakat z filmu *Notatnik strojów i miast*,  
[http://images3.cinema.de/imedia/7315/2167315,3B\\_x5cr78\\_CI8jBVh6lFE02GHvYFcSbvQfSbLwWd2r54yH5dzGfraQSztuop7g8E2nGELzdyrhtIXcIJJUmZxQ==.jpg](http://images3.cinema.de/imedia/7315/2167315,3B_x5cr78_CI8jBVh6lFE02GHvYFcSbvQfSbLwWd2r54yH5dzGfraQSztuop7g8E2nGELzdyrhtIXcIJJUmZxQ==.jpg)
- Il. 35. Okładka DVD z filmem *Jak daleko, jak blisko*,

[http://ecx.images-amazon.com/images/I/513QFTZ7S4L.\\_SS500\\_.jpg](http://ecx.images-amazon.com/images/I/513QFTZ7S4L._SS500_.jpg)

Il. 36. Ilona Karwińska podczas otwarcia swojej wystawy,

<http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95190,4656842.html>.

Il. 37. Neon „Siatkarka”, Warszawa,

<http://warszawskieoney.files.wordpress.com/2009/11/siatkarka.jpg?w=450&h=337>

Il. 38. Witryna internetowa [neonmuzeum.org](http://www.neonmuzeum.org), <http://www.neonmuzeum.org>

Il. 39. Neon byłego warszawskiego kina Berlin, fot. Ilona Karwińska,

<http://www.swiatobrazu.pl/zdjecie/artykuly/2462/warszawskie-neony-w-pkin.jpg>

Il. 40. René Magritte, *Imperium światel II (L'Empire des Lumières)*, 1954, olej na płótnie, 79 x 99 cm

[http://www.devoir-de-philosophie.com/images\\_dissertations/141690.jpg](http://www.devoir-de-philosophie.com/images_dissertations/141690.jpg)

Il. 41. René Magritte, *Salon Boga (Salon de Dieu)*, 1948, olej na płótnie, 72 x 64 cm,

[http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/surrealist\\_art/magritte/s21.jpg](http://www.all-art.org/art_20th_century/surrealist_art/magritte/s21.jpg)

Il. 42. Man Ray, *Miasto (La Ville)*, 1931, „rayografia”,

[http://26.media.tumblr.com/tumblr\\_kp7pltTT7B1qz6f9yo1\\_500.jpg](http://26.media.tumblr.com/tumblr_kp7pltTT7B1qz6f9yo1_500.jpg)

Il. 43. René Magritte, *To nie jest fajka (Ceci n'est pas une pipe)*, z cyklu *Zdradliwość obrazów*, olej na płótnie, 62 x 81 cm,

[http://latrace.files.wordpress.com/2010/03/dyn009\\_original\\_600\\_413\\_jpeg\\_\\_ccf3507351492a88031dbf75a0d38aa1.jpg](http://latrace.files.wordpress.com/2010/03/dyn009_original_600_413_jpeg__ccf3507351492a88031dbf75a0d38aa1.jpg)

Il. 44. René Magritte, *Dwie tajemnice (Deux mystères)*, 1966, olej na płótnie, 59 x 65 cm,

<http://fr.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8EWRB6>

Il. 45. Kadr z filmu *Blżej*,

<http://hollywoodjesus.com/movie/closer/23.jpg>

Il. 46. Plakat z filmu *Wkraczając w pustkę*,

[http://3.bp.blogspot.com/\\_bvoTVkL9zjI/TT8bFDasUoI/AAAAAAAAAPM/dC2yadddruk/s1600/enter-the-void-1.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_bvoTVkL9zjI/TT8bFDasUoI/AAAAAAAAAPM/dC2yadddruk/s1600/enter-the-void-1.jpg)